SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Zehnter Jahrgang 1908—1909

Herausgegeben von

Max Seiffert

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

Der Tondichter Adolph Bernhard Marx.

Von

Leopold Hirschberg.

(Berlin.)

So glänzend und zahlreich die Namen der Dichter und bildenden Künstler sind, die gleichzeitig streng wissenschaftlich tätig waren, so gering ist die Zahl derer, die in der Musik als Schriftsteller und zugleich als schaffende Künstler Bedeutsames geleistet haben. Lessing's sprachwissenschaftliche und kunstkritische, Goethe's naturwissenschaftliche, Schiller's historische Werke — und noch viel Beispiele wären anzuführen — schlossen dichterische, in höchster Begeisterung empfangene und geschaffene Werke nicht aus; Lionardo da Vinci malte die Mona Lisa und das Abendmahl und schrieb den Traktat über die Malerei —: als leuchtende Vertreter der Vereinigung von Schriftstellerei und musikalischer Schöpferkraft aber werden immer nur Robert Schumann und Richard Wagner zu gelten haben; Carl Maria v. Weber's, Ludwig Spohr's u. a. Schriften stehen nicht auf der Höhe ihrer Tondichtungen. Vielmehr zeigt sich recht häufig die auffällige Tatsache, daß beide Gebiete einander fast völlig ausschließen. Kaum gibt es einen, der phantastischere und glutvollere Gedanken über die Meister und Meisterwerke der Tonkunst gehabt und niedergeschrieben hat, als E. Th. A. Hoffmann; kaum ließe sich eine feinsinnigere Musikästhetik denken als die, welche man sich aus den Schriften der Bettina Arnim zusammenstellen könnte — und wie ungemein fallen ihre musikalischen Kompositionen gegen ihre Gedanken und Worte ab!

In diese letztere Kategorie hat man nun auch — wenn man es überhaupt der Mühe wert gehalten hat, ein paar Worte darüber zu verlautbaren — den Mann gestellt, dessen Beethoven- und Gluck-Werk noch heute unerreicht dasteht — Adolph Bernhard Marx. Seine Bedeutung als Schriftsteller wird nicht einmal von dem hämischsten Verkleinerer seiner kompositorischen Tätigkeit, Robert Eitner[1]), angetastet; für Marx' Leistungen als schaffender Künstler ist bis heute die von dem trefflichen Ledebur[2]) getane Äußerung gültig gewesen, daß er es darin ebenso wenig wie die andern Theoretiker Berlins zu größerem Erfolge hat bringen können. Mendel[3]) und Fétis[4]) geben nur einen Auszug aus Ledebur's Abhandlung. Wenn aber K. Storck[5]) in einem Werke, das moderne Gesichtspunkte verfolgen will, in zwei Zeilen nur erwähnt, daß Marx mit den Oratorien »Johannes der Täufer« und »Moses«

1) Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 20, p. 533—539.
2) Tonkünstler-Lexikon Berlins. Berlin 1861, p. 351—353.
3) Musikal. Konvers.-Lexik., 1877, Bd. 7, p. 94/95.
4) Biogr. univ. des musiciens. Paris 1864, Bd. 6, p. 13.
5) Geschichte der Musik 1904, p. 714.

in der Reihe von Bruch und Reinthaler steht, so beweist das nur, daß die Basis dieses apodiktischen Orakelspruches eine sehr schwankende ist, und daß Storck die beiden Werke überhaupt niemals gesehen, geschweige studiert hat; beim »Johannes« war dies schon deshalb nicht möglich, weil er nur handschriftlich im Besitz von Marx' Witwe Therese existiert; hätte er aber das andere — gedruckte — Werk auch nur angesehen, so würde er wenigstens den Titel richtig »Mose« geschrieben haben. So macht man »Musikgeschichte«. Eine Fülle von Gehässigkeit und absichtlicher Unwahrheit, verbunden mit totaler Unkenntnis der Marx'schen Tonschöpfungen (er selbst erklärt, nur den »Mose« und die Sonate Op. 16 zu kennen), zeigt sich aber in Robert Eitner's Ausführungen, aus denen ich nur folgende Stellen hervorheben will:

»Die Natur, die ihn mit scharfem Verstande ausstattete, hatte ihm die Fantasie verwehrt.« — »Er war urteilslos seinen eigenen Kompositionen gegenüber. Um der unsäglichen Mühe willen, die sie ihm gemacht hatten, betrachtete er sie mit einer wahren Affenliebe. Einen Tadel gegen seine Kompositionen konnte er nicht ertragen.«

Nach diesen völlig unparlamentarischen Ausdrücken berührt Ed. Bernsdorf's[1]) Äußerung wohltuend: »Als Komponist ist Marx eigentliches schöpferisches Talent nicht zuzusprechen; doch interessirt er zuweilen durch geistreiche Intention.«

Stellen wir nun diesen oberflächlichen, durch Kenntnis ungetrübten Urteilen andere gegenüber, die sich teils auf eingehendes Studium der Werke, teils auf liebevolles und verständiges Eingehen in die besonderen Eigentümlichkeiten des Tondichters gründen. In einem mit *E. K.* unterzeichneten Artikel des Jahres 1845[2]) ist zu lesen:

»Wir finden es im allgemeinen beachtenswerth, wenn der Theoretiker sich auch im Praktischen versucht, und glauben, daß gerade Marx, der auch die Theorie mit künstlerischem Blick auffaßt, unter vielen Theoretikern am meisten zur Komposition berufen ist.«

Aus dem Jahre 1846[3]) stammen folgende beide bemerkenswerte Äußerungen:

»Marx hat seit einigen Jahren (es sind 20, Anm. d. Verf.) angefangen, sich auf dem Gebiete der schaffenden Musik mit einem Gewichte, einer Tüchtigkeit, Kraft und Vielseitigkeit geltend zu machen, wie das wohl nur in äußerst seltenen Fällen bei eminenten Autoritäten im theoretischen Fache vorgekommen sein mag.« — »Noch ein halb Dutzend solcher Gaben, wie diese hier[4]), und es wird den Sadducäern, die ihn nur als grundgelehrten Theoretiker und Reflexionskomponisten gelten lassen wollen, der Mund gestopft sein.«

Am bedeutsamsten in dieser Hinsicht aber erscheint ein anonymer Artikel von 1844[5]), aus Berlin eingesandt, den ich — mit Auslassung von Spezialbesprechungen einzelner Werke, die erst später ihren Platz finden werden — hier *in toto* einzurücken mich verpflichtet fühle. Er ist überschrieben »A. B. Marx als Komponist« und lautet, nachdem die Einleitung über Genie und Talent einer- und die durch Studium erlangte künstlerische Durchbildung andrerseits im allgemeinen sich ausgelassen hat, folgendermaßen:

---

1) Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Dresden 1857, Bd. II, p. 906.
2) Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 23, Nr. 8.
3) Allg. Musikal. Zeitung 1846, Nr. 22 und 49.
4) »In der Frühe«, Op. 20. S. später.
5) Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 20, Nr. 27, 28.

»Doch es steht noch nicht so schlecht um die Musik und namentlich um die deutsche Musik unserer Zeit, daß es nicht auch Männer gäbe, deren Werke in Begeisterung empfangen und in echt künstlerischer Vollendung geboren worden sind. Wir zählen zu diesen Männern einen, dessen Verdienste um die Wissenschaft genugsam anerkannt, dessen Kompositionen sich aber bis jetzt einen zu kleinen Kreis von Verehrern erworben haben. Es ist A. B. Marx. Schreiber dieses kennt von seinen Kompositionen das Oratorium Mose[1]), drei Gesänge für Männerchor[2]), endlich Nahid und Omar[3]). Er findet in diesen Werken eine so wahre und scharf gezeichnete Charakteristik, daß dem sinnigen Zuhörer mit den Tönen zugleich das wirkliche Bild des durch die Musik Ausgesprochenen klar vor die Seele tritt. Er findet in denselben ferner eine so vollendete musikalische Durchbildung, daß kein Gedanke auftritt, der sich nicht fertig und in großartiger Fülle ausspräche. Die musikalischen Formen sind mit Kühnheit gehandhabt, nicht in ängstlicher Weise am Herkömmlichen festhaltend, nicht in sklavischer, geistloser Nachahmung sich schwächlich an das Bestehende anklammernd; aber ebensowenig in thörichtem, knabenhaftem Muthwillen zertrümmernd, um ein Nichts an die Stelle des Vorhandenen zu setzen. Marx fußt in seiner Wissenschaft und Kunst auf dem festen Boden der Vergangenheit. Die Geschichte und die unsterblichen Werke unserer Heroen sind seine Lehrmeister. Aber er hat ihre Offenbarung nicht in der Weise aufgefaßt, daß sie uns eine pedantische Norm und jedem lebendigen Fortschritt ein Hemmschuh sein soll, sondern er hat sie in sich verarbeitet, sich geistig zu eigen gemacht. In diesem fruchtbaren Boden wurzelnd, von seinen nährenden Säften bis in das innerste Mark durchfruchtet und in dem herrlichen Sonnenschein einer frischen, jugendlichen Phantasie, eines tiefen, gesunden Gefühls konnten Früchte reifen, wie wir sie jetzt in seinen Kompositionen vor uns sehen.

»Es ist meine Absicht gewesen, meine Meinung klar und offen darzulegen. Sie ist die Frucht einer genauen Kenntniss und vorurtheilsfreien Prüfung der genannten Werke und weder durch eine dilettantische Vorliebe für dieselben, noch unter dem Einfluß persönlicher oder anderweitiger Rücksichten entstanden. Ob sie die richtige ist, das mögen die, denen wirklich das lebendige Gedeihen und Vorwärtsschreiten der Kunst am Herzen liegt, das mag die mächtige Stimme der kommenden Zeit entscheiden. Mir scheinen die Marx'schen Werke das schlagende Zeugniss abzulegen, daß sein letzter und höchster Beruf die Komposition ist. Wie er selbst darüber denkt, weiß ich nicht; ich kann jedoch nicht umhin, hier den heißen Wunsch auszusprechen, daß er, selbst mit Hintansetzung seiner wissenschaftlichen Thätigkeit, sich vorzugsweise dem schöpferischen Drange hingeben möge.

»Es reiht sich der Wunsch an, daß seine Werke, mehr als es bisher geschehen, dem Publikum in öffentlichen Aufführungen vorgeführt würden. — Ich schließe mit dem Wunsche, daß musikalische Blätter die neu erscheinenden Kompositionen von Marx sorgfältig prüfen und ausführlich besprechen mögen. Die hier aufgestellten Ansichten sollen keineswegs die Kritik gewinnen. Wer anders denkt, der erkläre sich darüber. Aus dem offenen Kampfe der Meinungen geht die Wahrheit siegreich hervor; sie soll aber nicht durch böswilliges Geschwätz und kleinstädtische Klatschereien getrübt und entstellt werden.«

Wir unterlassen es vorläufig, derartig widersprechende Urteile, wie wir sie jetzt gelesen haben, auf ihren Wert hin zu prüfen, und wollen nun noch Marx' eigene Äußerungen über seine Kompositionen zusammenstellen, um zu ermitteln, woraus sich Eitner eine »Affenliebe« konstruiert hat. Aus des Autors eignem Munde hat er ein solch lächerliches Selbstlob, wie er es seinen Lesern aufnötigen will, sicherlich nicht gehört; seine Weisheit muß also aus

1) Op. 10, s. später. 2) Op. 6, s. später. 3) Op. 9, s. später.

Marx' Schriften stammen, und wir wollen zu seiner Ehre annehmen, daß er sie mit gleicher Gewissenhaftigkeit daraufhin geprüft hat, wie es der Schreiber dieses von sich sagen darf. In seinen theoretischen Hauptwerken, der »Lehre von der musikalischen Komposition«[1]), der »Allgemeinen Musiklehre«[2]), der »Alten Musiklehre im Streit mit unserer Zeit«[3]), der »Chorschule«[4]), der »Gesanglehre«[5]) redet er, wenn er auf Komponieren und Komponisten zu sprechen kommt, niemals von sich selbst; in den trefflichen Werken »Über Malerei in der Tonkunst«[6]), »Das Ideal und die Gegenwart«[7]) und der »Organisation des Musikwesens«[8]) werden nur allgemeine Gesichtspunkte in großzügigster, geistreichster Weise erörtert. So bleiben uns nur noch »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik«[9]) und die »Erinnerungen«[10]). Im ersteren Werke kommt für uns lediglich folgende Stelle (p. 191), wo Marx von dem »Oratorium der Zukunft« spricht und dabei seines »Mose« gedenkt, in Betracht:

»Ich selber habe die Last dieses Zweifels neben manchem beglückenden Erfolg an jenem Werk erfahren müssen.«

Größer ist die Ausbeute naturgemäß in den »Erinnerungen«. Ich zitiere folgende Stellen daraus:

Bd. 1, p. 9,10: »Später erst, damals noch ganz unvorhergesehen, zeigte sich der große Einfluß, den die vertraute Bekanntschaft mit der Bibel auf mich als Komponisten und Schriftsteller äußern sollte.«

Bd. 1, p. 62: »Der Gedanke, den Lebensbedarf, — und schon hatte die Verarmung meiner Eltern den Blick des jungen Auges nach dieser Richtung hingezwängt, — durch Komposition zu gewinnen, erschien mir als Entwürdigung der heiligen Kunst, etwa als sollte ein frommer Christ im Abendmahl leibliche Nahrung erblicken«.

Bd. 2, p. 219f.: »Die Laufbahn des Komponisten, — sie mußte aufgegeben werden. Die Pflicht für die Meinen forderte das gebieterisch. Ich mußte mich unterwerfen. Zwar ward noch viel komponirt, manches auch herausgegeben, aber den großen Unternehmungen, den Oratorien und Opern mußte entsagt werden. Zum Glück ist nur Wenigen auferlegt, zu erfassen, was dies heimliche Morden in eigner Brust bedeutet. Zwar — es blieb noch ein Weg offen. Ich konnte mich zu Zugeständnissen gegen die Fassungskraft der Ausführenden und der Zeitgenossen, wie sie besonders seit 1848 geworden war, herbeilassen. Allein dies war kein Weg für mich. Ihn zu gehen wäre leicht gewesen, aber ihn zu betreten mußte meiner Sinnesart und der strengen heiligen Pflicht der Wahrhaftigkeit, die mir stets als unverbrüchliches Gesetz des Künstlers gegolten, schlechthin unmöglich sein. — — Nein! Die Wahl von den idealen Gebilden, die mich umschwebt und noch heute nichts von ihrem Glanze verloren haben, zurückzutreten, oder sie zu umlügen und treulos zu fälschen, diese Wahl war für mich keine. So war damals mein Sinn, so ist er bis heute geblieben und wird sich in mir nimmer ändern.«[11])

Auf speziellere Äußerungen des Tondichters zu einzelnen seiner Werke werden wir bei der Besprechung dieser stoßen; die hier angeführten, welche allgemeinerer Natur sind, lassen wohl ein hohes Bewußtsein von den idealen Pflichten eines Komponisten erkennen, aber keine törichte Selbstbespiegelung.

---

1) Leipzig 1837—1847 und zahlreiche Neu-Auflagen. 4 Bde.
2) Leipzig 1839. 3) Leipzig 1841. 4) Leipzig 1860.
5) »Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch.« Berlin 1826.
6) Berlin 1828. 7) Jena 1867. 8) Berlin 1848. 9) Leipzig 1855.
10) 2 Bände. Berlin 1865.
11) Es ist, als ob Richard Wagner hier spräche!

Wir werden deshalb jetzt die Werke selbst einer objektiven Beurteilung zu unterwerfen und zu untersuchen haben, was von ihnen »lebensfähig« ist oder nicht.

I. Im Druck erschienene Kompositionen.

Sämtliche im Druck erschienenen Marx'schen Kompositionen zusammenzubringen, war, trotzdem ihre Zahl nicht groß ist, eine recht mühsame Arbeit. Dabei ergab sich, daß Op. 27 die letzte Publikation des Tondichters war, daß aber in der Reihe der Opuszahlen die Nummern 1, 3, 6, 7, 8, 9, 10 fehlten. Es ist mir gelungen, die Lücken durch gedruckte ohne Opuszahl erschienene Werke insofern auszufüllen, als die Zeit ihres Erscheinens genau festgestellt werden konnte. Nur ein als Op. 8 einzureihendes gedrucktes Werk war nicht zu ermitteln.

Bei der nun folgenden bibliographisch genauen Zusammenstellung der Werke, welche die erste ihrer Art ist, sind die von mir mit Opuszahlen versehenen durch eine ( ) bezeichnet.

(Op. 1). **Drey Chorgesänge, vier- und sechsstimmig mit Pianofortebegleitung,** componirt und Herrn Hofmaler Wilhelm Hensel nebst seiner Gattin Fanny Hensel gewidmet. Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Pr. 1 Rthlr. 8 gr. (30 Seiten). Qu.-Fol. Erschienen 1830.

Die Opusbestimmung war hier dadurch sehr einfach, daß dieses Werk in der untern Ecke jeder Platte die Verlagsnummer 5031, das als Op. 2 gleichfalls bei Breitkopf & Härtel gedruckte die Nummer 5051 aufweist. Außerdem ist mir durch die Freundlichkeit von Frau Professor Therese Marx, der ich hier gleich meinen Dank darbringen möchte, die Orchesterpartitur des ersten der Gesänge in der Handschrift des Komponisten mit der Jahreszahl 1830 übermittelt worden; wir kommen darauf noch zurück.

Nr. 1. Morgengesang der Parsen.

Die Dichtung stammt nach dem Titelblatte der Originalpartitur von Heinrich Stieglitz[1]), einem intimen Freunde unseres Tonsetzers, und muß letzterem von dem Dichter handschriftlich mitgeteilt worden sein, was öfters geschehen ist[2]). In keinem der in Betracht kommenden, von mir durchforschten Werke[3]) findet sich dasselbe gedruckt; nur folgende Bemerkungen in den Briefen von Heinrich Stieglitz an seine Braut Charlotte[4]) wären zu berücksichtigen:

Th. 2, p. 128. Brief vom 12. März 1827: »Ich hatte diesen Morgen eben den Parsengruß »An die Morgenröthe« gesungen.« — Th. 2, p. 456. Brief vom 9. Juli 1828: »In diesen Tagen sind mir einige kurze energische Chöre für Marx zur Komposition — nicht »Orient«, seit dem Herbste das erste, was ich außerhalb diesem gemacht — recht gelungen.«

Geheimnisvoll und leise wogend, wie ferner Harfenklang, beginnt das Klavier:
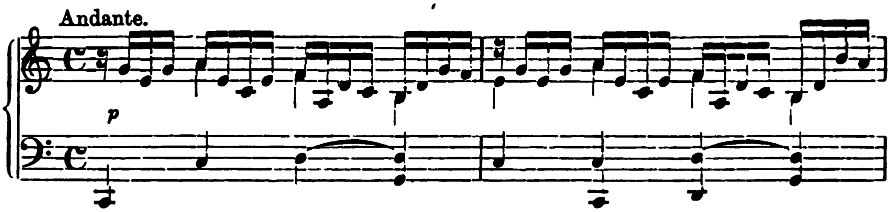
---

1) 1801—1849. Bekannt ist der tragische Selbstmord seiner Gattin Charlotte.

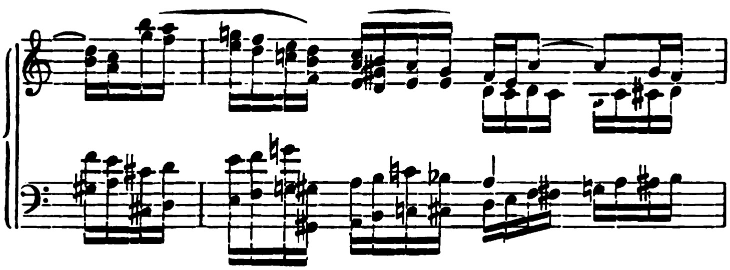
2) S. später.

3) Gedichte zum Besten der Griechen, Leipzig 1823; Bilder des Orients, 4 Bände, Leipzig 1831—1833; Berliner Musenalmanach für das Jahr 1830, Berlin 1830.

4) 2 Teile, Leipzig 1859.
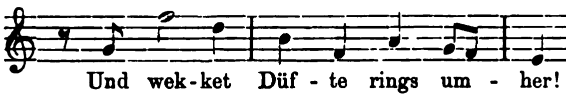


am Schluß des vierten Taktes steigert sich das leise Harfenspiel zu fremdartigen Akkordfolgen:
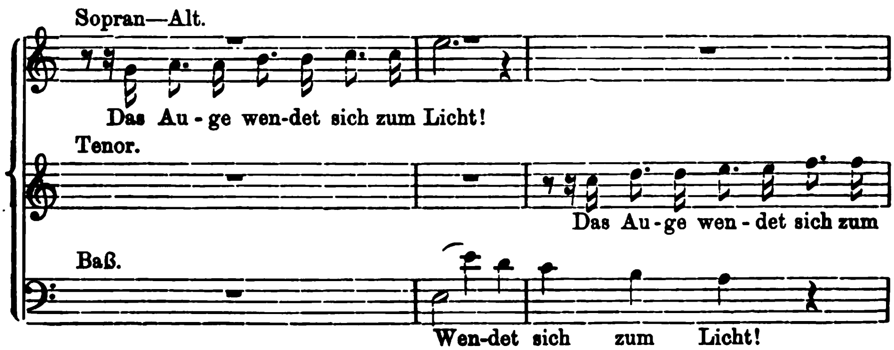


als wenn das grell erstrahlende Sonnenlicht die Augen der frommen Beter blendete, um schnell beruhigend wieder in C-dur einzulenken, worauf dann mit dem achten Takte die Baßstimmen in milder Abgeklärtheit, umzittert von der Begleitungsfigur des Anfangs, den Gesang anheben:
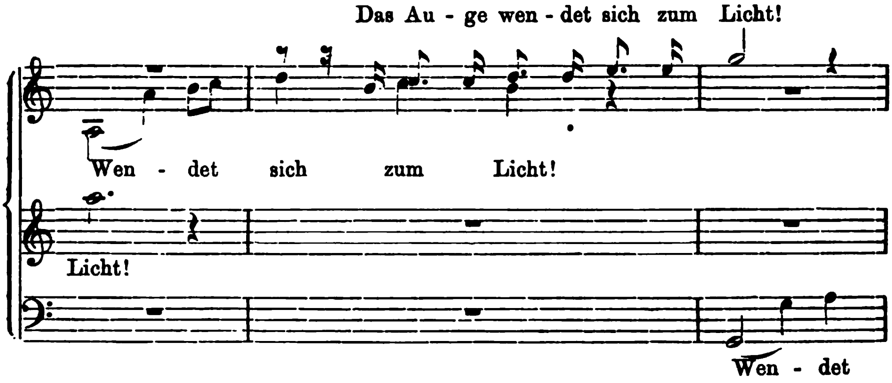


die Altstimmen lösen die ersten Sänger ab und führen das Thema weiter aus, wobei die Begleitung anschwellend in höhere Tonlagen sich begibt. Leise flüstern nun noch die hohen Frauenstimmen:



dann aber vereinen sich alle zu kräftigeren Akzenten, die Begleitung wird vollstimmiger bis zum Einsatz des Fortissimo beim Sonnenaufgang. Noch einmal beginnt, nach langen Fermaten, ein feierlich-liebliches Wechselspiel der vier Stimmen:





In prachtvollen Harmonien von höchster Stärke endet der ungemein wirkungsvolle Chorgesang.

Die handschriftliche Partitur trägt auf dem Titelblatt den Vermerk: »Seinem Freunde Felix Mendelssohn-Bartholdy«; die Widmung an Mendelssohn's Schwester und Schwager ist also erst kurz vor dem Druck erfolgt[1]). Das Orchester besteht aus Streichquintett, Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörnern, Trombone alto, tenore und basso; letztere erklingen nur während der acht Schlußtakte.

Nr. 2. Heuer.

Ein lustiger, im Vergleich zum ersten aber unbedeutender Chor »Frisch nun, greift das Tagwerk an«, in den Singstimmen gut gearbeitet, in der Begleitung etwas dürftig, vielleicht absichtlich als einfaches Erntelied, vom Volkschor zu singen, aufgefaßt. Der Dichter war trotz heißen Bemühens nicht zu ermitteln.

Nr. 3. Nach dem Siege von Heinrich v. Kleist.

Die Überschrift stammt von Marx selbst; die prächtigen Worte stehen in Kleist's »Penthesilea« (Tübingen 1809, p. 99):

Chor der Jungfraun (mit Musik).

Ares entweicht!
Seht wie sein weißes Gespann
Fernhin dampfend zum Orkus niedereilt!
Die Eumeniden öffnen, die scheußlichen:
Sie schließen die Thore wieder hinter ihm zu.

Eine Jungfrau.

Hymen! Wo weilst du?
Zünde die Fackel an, und leuchte! leuchte!
Hymen! wo weilst du?

Chor.

Ares entweicht! usw.

1) Von dem Verhältnis beider Tonkünstler wird noch später die Rede sein müssen; Marx berichtet darüber ausführlich in den »Erinnerungen« Bd. 1, p. 168f., 248f.; Bd. 2, 107ff.

An die Vorschrift des unsterblichen Dichters hat sich Marx nicht gehalten; nicht von einem Frauen-, sondern einem sechsstimmigen gemischten Chor (je zwei Soprane und Tenöre, Alt und Baß) läßt er die Worte singen. Die Anordnung ist im allgemeinen so getroffen, daß die Männerstimmen als erster, die Frauenstimmen als antwortender zweiter Chor aufzufassen sind. Zwei gesonderte Themen — dem Sinn der Dichtung entsprechend — in verschiedenen Ton- und Taktarten gelangen zu trefflichster thematischer Durchführung. Das erste, *Allegro brioso*, im kriegerischen, schmetternden D-dur, ist folgendermaßen:



Der Mittelsatz, im nämlichen Zeitmaß, wird fast nur vom Frauenchor gesungen:

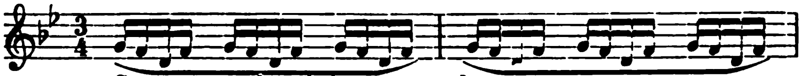


Erst zehn Takte, bevor das erste Thema wieder einsetzt, treten auch die Männerstimmen leise begleitend hinzu, um zum Allgesang, der bis zum Schluß »*Maestoso*« anhält, überzuleiten. Es dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen, daß auch dieses Stück von Marx für Gesang und Orchester gedacht und geschrieben wurde; das Klavier wird immer nur unvollkommen die Trompeten des Anfangs- und Schluß-, sowie die trillernden Flöten des Mittelsatzes wiedergeben können. Das sehr effektvolle Werk ist für das noch nicht bearbeitete und ziemlich materialarme Thema »Kleist in der Musik« besonders interessant.

Op. 2. Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Madame Sophie Cossmann gewidmet. Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. 2s Werk. 1es, 2es Heft. Pr. 12 Gr. 11 + 13 Seiten. Qu.-Fol. Erschienen 1830.

Nr. 1. Schlummerlied.

Die Dichtung stammt von Heinrich Stieglitz (s. vorher) und ist ein am Freitag den 28. Dezember 1827 abends an seine Braut geschriebener Brief, überschrieben »Schlummerlied an Lottchen« [1]). Unter dem Titel »Schlummerlied« ist es 1830 gedruckt erschienen [2]). Für die innigen Dichterworte hat der Komponist eine gleich seelenvolle Sprache gefunden. Das Lied ist ganz einfach, strophisch geschrieben, die Begleitung durchweg wiegend und pp:



Harmonische Veränderungen zeigen sich nur vorübergehend in der Form von

1) Briefe an seine Braut Charlotte. Leipzig 1859, T. 2, p. 290.
2) Berliner Musen-Almanach für das Jahr 1830, p. 210.
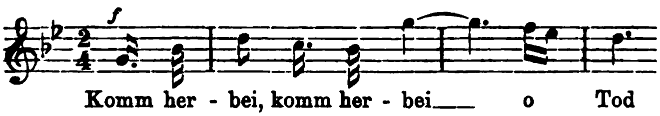
Vorhalten; Melodienführung und Stimmung erinnern sehr an Ähnliches von Peter Cornelius.

Nr. 2. Im Sommer.
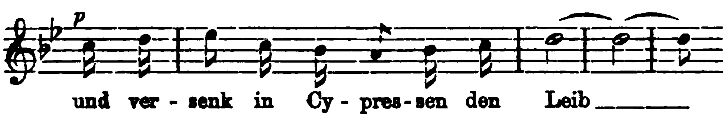
Goethe's aufjauchzendes Gedicht [1]) »Wie Feld und Au so blinkend im Thau!« ist sehr häufig komponiert worden. Marx hat sich nicht auf Künsteleien eingelassen, sondern den einfach volkstümlichen Ton sinngemäß wiedergegeben. Der Gegensatz der beiden Strophen wird durch eine ganz geringe Änderung der Begleitung erzielt, die während der ersten Hälfte der zweiten Strophe — zum Ausdruck der Depression — eine Oktave tiefer als in der ersten gesetzt ist.

Nr. 3. Aus: »Was ihr wollt« von Shakespeare.

Ich stehe nicht an, die Marx'sche Betonung [2]) des berühmten Narrenliedes als die beste mir bekannte zu erklären; sie übertrifft selbst die schöne Komposition des Peter Cornelius [3]). Ohne Künstelei gibt das herbe G-moll und die straffe Rhythmik, der Singstimme sowohl wie der Begleitung, den Grimm und die Verzweiflung des Mannes mit der Schellenkappe wieder. Diese Rigolettostimmung — wenn ich mich so ausdrücken darf — atmet auch das Kompositionsfragment Karl Loewe's [4]). Der Marx'sche Gesang ist durchaus szenisch gedacht; das schnelle Tempo (*Agitato*) schildert, daß der Narr unlustig ans Werk geht und schnell damit fertig sein will. Im Gegensatz zu dem lauten:



steht das leise, gedehnte



Erschütternd wirkt die wilde Stelle:



Und nun folgt eine großartig empfundene Chromatik in der Oberstimme der Begleitung — ganz ähnlich wie in Franz Schubert's unvergleichlichem »Wegweiser« [5]) — ist es doch, als hätte der Sprecher den geistigen Blick hier ebenso unverrückt auf das Ende, den Tod, gerichtet, wie der einsame Wanderer der »Winterreise«.

1) Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1827, Bd. 1, p. 88.

2) Goethe'scher Sprachgebrauch; ein für allemal in dieser Arbeit an Stelle des gräßlichen »Vertonung«.

3) Duette für Sopran und Baß. Op. 16, Nr. 3.

4) Gesamtausgabe, Breitkopf u. Härtel, Bd. 2, p. 76.
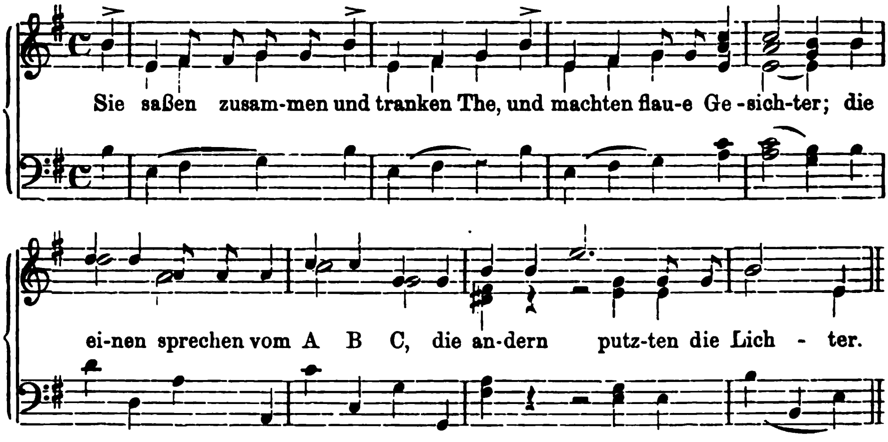
5) Die Winterreise, Nr. 20.

Die Übersetzung des Liedes ist die noch immer unerreichte von August Wilhelm Schlegel [1]).

Nr. 4. Sinesischer Poetenklub.

Das originelle Gedicht ist von Heinrich Stieglitz [2]).

Ergötzlich gibt die Musik die fade, gelangweilte Stimmung der Teegesellschaft wieder; nur fünf Akkorde zeigen sich in den acht Takten:



im übrigen gehen Singstimme und Begleitung durchaus *unisono*. Die Tempobezeichnung heißt einfach »Faul«. In ganz ähnlicher Weise ist Loewe bei der Komposition der Goethe'schen Farce »Gutmann und Gutweib« [3]) vorgegangen.

Nr. 5. In der Ferne.

Von Heinrich Stieglitz gedichtet und unter dem Titel »Schifferlied« gedruckt [4]).

Hübsche kurze Barkarole für eine weiche Baritonstimme. In der Begleitung ist außer der interessanten Harmonisierung das viertaktige Nachspiel bemerkenswert, welches im *ppp* wie das tränenerfüllte Auge des vom Vaterland Geschiedenen anmutet.

Nr. 6. Jägers Hoffen, aus Undinens Gruß von L. M. Fouqué.
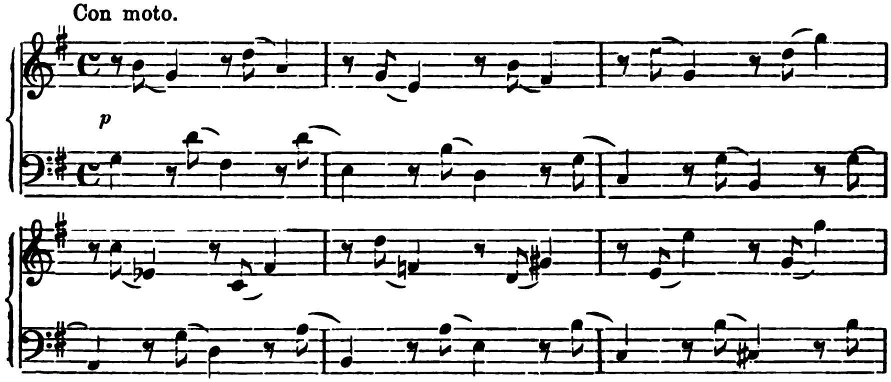
Über Marx' Festspiel »Undinens Gruß« wird im dritten Teil dieser Abhandlung (bei den ungedruckten Werken) noch die Rede sein. Das hier vorliegende einfache Jägerliedchen ist strophisch komponiert, anmutig, doch ohne besondere Eigentümlichkeiten.

Nr. 7. Auf der Wanderung.

Das nur acht kurze Zeilen umfassende Gedicht von H. Stieglitz [5]) ist

1) Shakespeare's dramatische Werke. Berlin 1797, T. 2, p. 214.
2) Berliner Musen-Almanach 1830, p. 150.
3) Gesamtausgabe, Bd. 11, p. 116.
4) Berliner Musen-Almanach 1830, p. 45.
5) Ebendaselbst, p. 289.

tief empfunden. Bei der Komposition ist besonders die relativ große Länge des Vor- und Nachspiels zu erwähnen: je acht Takte umfassend, bei vierzehn Takten Singstimme. Die durchweg imitatorisch gehaltene Klavierstimme drückt sehr treffend die Unermüdlichkeit, zugleich aber auch die Hoffnungslosigkeit des Wandernden aus:



In der ganzen Stimmung und Anlage scheint mir der Gesang viel Ähnlichkeit mit Robert Schumann's berühmtem, 1840 komponierten »Zwielicht« zu haben[1]).

Nr. 8. Luther's letzte Worte (nach einer Sage). Virgil's Aeneide: B. 4, V. 653.

Heinrich Stieglitz macht zu seinem kleinen, zweistrophigen Gedichte[2]) folgende Bemerkung:

»Es geht eine Sage, die beiden letzten der Virgilischen Verse:

Dulces exuviae, dum fata Deusque sinebant,
Accipite hanc animam, meque his absolvite curis.
Vixi, et quem dederat cursum fortuna, peregi;
Et nunc magna mei sub terras ibit imago

seyen Luthers letzte Worte vor seinem Hintritt aus der Welt gewesen. — Obgleich nichts Authentisches darüber hat ermittelt werden können, ist doch die Sage zu schön und bedeutungsvoll, als daß sich das Herz erwehren könnte, ihr Glauben beizumessen.«

Die schönen Worte des römischen Dichters lauten in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß[3]):

»Theuere Liebesgeschenk', als Gott und Geschick es vergönnte,
Nehmt die ermüdete Seel', und befreit mich solcher Betrübniss!
Ja ich lebt', und vollbrachte den Lauf, den das Schicksal mir anwies;
Und nun wandelt mein Geist, ein erhabenes Bild, zu den Schatten.«

Zweifellos ist diese zu den lateinischen Worten gesetzte Komposition (abermals für Bariton) der bedeutendste der zwölf Gesänge; man darf wohl weiter ohne Übertreibung sagen, daß diese Betonung in die bedeutenden Stücke der deutschen Gesangsmusik überhaupt gehört. Und sie ist völlig vergessen.

1) Liederkreis von Eichendorff, Op. 39, Nr. 10.
2) Berliner Musen-Almanach 1830, p. 281.
3) Des Publius Virgilius Maro Werke, Braunschweig 1799, Bd. 2, p. 257.

Die große Menge wird sie allerdings ebenso wenig berühren, wie Franz Schubert's »Fragment aus dem Äschylus«; für Kenner aber gewährt sie den gleichen Genuß wie letzteres. Schwer (*Andante sostenuto*, *quasi Adagio*) und vollstimmig setzt das Klavier ein und bleibt bis zum Schluß durchweg im strengsten, vierstimmigen Satze. Der Vergleich mit Bach liegt hier so nahe, daß man Marx' ungeheure Verdienste um die Bach-Forschung [1]) und sein eingehendes Studium des Meisters weiter gar nicht zu erwähnen benötigt ist. Daß die Deklamation der schwierigen hexametrischen Form eine meisterhafte ist, braucht bei einem so hochgebildeten Manne, wie Marx es war, auch nicht besonders betont zu werden. Sehr interessant ist es nun, die dem Stieglitzschen Gedichte beigefügte Komposition Zelter's mit der Marx'schen zu vergleichen. Der Vergleich fällt sehr zum Nachteil Zelter's aus, wenn er sein Werk auch mit »Vespera Lutheri« und »*Pathetice*« überschrieben hat. Schon die Wahl der Taktart ($^6/_8$) bei Zelter beweist, daß er die Rhythmisierung des Hexameters sich gar nicht anders als in der hergebrachten Weise denken konnte (Marx hat $^4/_4$-Takt gewählt); dazu ist die Begleitung in seiner bekannten Manier sehr dürftig. Am abstoßendsten jedoch wirken die der Würde eines solchen Gesanges total ins Gesicht schlagenden Koloraturen der Singstimme (5 volle Takte bei im ganzen 27); Marx hat dies selbstverständlich völlig vermieden. Es wäre dankenswert, wenn dieser Gesang wenigstens durch einen Neudruck bekannt gemacht würde.

Nr. 9. Der 15^{te} May.
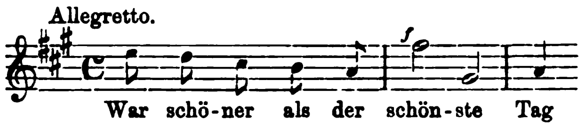
Goethe's wundervolle Dichtung [2]) trägt nur die Überschrift »May«.

Auch diese Betonung ist als glücklich gelungen zu bezeichnen. Nach einem *Harpeggiando*-Vorspiel von 8 Takten (*Allegretto con moto*, $^4/_8$, F-dur) in luftigsten Sechszehnteln bildet sich die Begleitung derart, daß ihre Oberstimme konform mit der Singstimme, nur eine Oktave höher, geht, während die Unterstimme orgelpunktartig in Sechszehnteln beharrt. Sehr hübsch ist ein zweimaliges, echoähnliches Zwischenspiel; bemerkenswert, daß die Modulation auf das geringstmöglichste Maß beschränkt ist: Takt 1—21 durchweg F-dur, Takt 22 und 23 kleine Modulation, Takt 24—34 (Schluß) abermals F-dur.

Nr. 10. Aus: Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten, von Goethe.

Es ist Nr. VII des berühmten Zyklus [3]); die Loewe'sche Betonung desselben Gedichtes trägt die Überschrift »Canzonette«. [4])

Die Marx'sche Komposition ist durch besondere Innigkeit gekennzeichnet; nach den kräftig gesungenen Worten
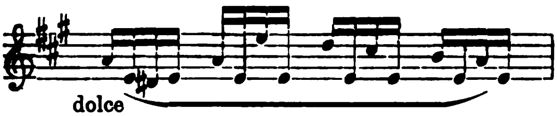


1) Siehe den Schluß dieser Arbeit.

2) Goethe's Werke. Ausgabe letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1827. Bd. 3, p. 38.

3) Berliner Musen-Almanach 1830, p. 9.

4) Gesamtausgabe, Bd. 11, p. 64.

deren Begleitung nur aus zwei starken, kurz abgerissenen Akkorden im zweiten Takte besteht, beginnt alsbald eine sanfte, rieselnde Begleitungsfigur einzusetzen:



die nun bis zum Schluß der Strophe beharrt und das Heimlich-drängende der Liebesworte sehr schön zum Ausdruck bringt. Nach kurzer Unterbrechung tritt sie wieder, doch verändert, hervor; die Singstimme steigert sich in über zwei Takte ausgebreiteter Koloratur:



zu hohem Jubel, um — genau wie in Franz Schubert's »Ungeduld« — in stiller Seligkeit zu verklingen.

Nr. 11. Rheinweinlied von M. Veit.

Der Dichter dieses Gesanges[1]) gab mit Heinrich Stieglitz zusammen den »Berliner Musen-Almanach für das Jahr 1830« heraus.

Ein strophisches, kurzes und urwüchsiges Studentenlied, nur fünf Takte Gesang im Polonaisentempo (zechenden Burschen angemessen) umfassend; nach der dritten Strophe des durchweg lärmend gesungenen Liedes folgt ein langes, nicht minder lautes Klaviernachspiel von nicht weniger als 13 Takten. Zur Aufnahme ins Kommersbuch wohl geeignet.

Nr. 12. Eine Nacht auf Kamtschatka.

Diese Ballade hat abermals Heinrich Stieglitz zum Verfasser[2]) und ist der umfangreichste der zwölf Gesänge, als Balladenkomposition von nicht geringer Bedeutung. Marx' vertraute Freundschaft mit dem Meister der Gesangsballade, Carl Loewe, mit dem er zusammen die Schule und den musiktheoretischen Unterricht bei Türk in Halle besuchte[3]), konnte nicht ohne Einfluß auf sein künstlerisches Empfinden bleiben. In seiner Zeitschrift[4]), die er sieben Jahre redigierte, hat Marx sehr häufig auf die Bedeutung der Loewe'schen Balladen hingewiesen und in feinsinniger Weise ihre Eigentümlichkeit und Originalität hervorgehoben. Das wichtige Erfassen dessen, was in Loewe's Meisterwerken neu war und diesen deshalb zum Begründer der klassischen Balladenkomposition machte, konnte für einen Mann wie Marx keine Schwierigkeiten haben und mußte zugleich, wenn er sich vor eine ähnliche Aufgabe gestellt sah, sein Schaffen bestimmen. Und so sehen wir auch bei dieser Ballade, die eine umfangreiche Baßstimme verlangt, die Einheitlichkeit, die Herausbildung des Ganzen aus einem einzigen Thema aufs

---

1) Berliner Musenalmanach 1830, p. 144.
2) Ebendaselbst, p. 116 und »Bilder des Orients«, Bd. 4, p. 76f. Leipzig 1833.
3) Erinnerungen, Bd. 1, p. 17.
4) Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 1824—1830.

beste gewahrt. Die B-moll-Tonart ist zur Schilderung grausender Nachtbilder ganz besonders geeignet; nimmt man nun noch das fast konstante *Unisono* der Begleitung bei dem hartnäckig wiederkehrenden Thema:



hinzu, ferner die kühnen Harmonien, die Übergänge nach Fis- und H-moll, die sinngemäße Deklamation — so erkennen wir ein Werk, das sich kluge Sänger ebenso wenig entgehen lassen dürften, wie Heinrich Marschner's dämonische »Monduhr« [1]).

Über die Widmungsempfängerin dieses Opus mögen Interessenten das Nähere in Marx »Erinnerungen« [2]) nachlesen.

(Op. 3). **Evangelisches Choral- und Orgelbuch.** 235 Choräle mit Vorspielen zunächst in Bezug auf das neue Berliner Gesangbuch. Berlin 1832 bei H. Reimer. Seiner Majestät dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm III. seinem allergnädigsten König und Herrn in tiefster Ehrfurcht gewidmet vom Verfasser. Stich und Druck v. M. Westphal. 272 Seiten + 4 Seiten Register. Qu.-Fol. Erschienen 1832.

Wir wollen zunächst Marx selber sprechen lassen; die Worte seiner Vorrede sind so schön, daß sie noch heute voll und ganz verdienen, ans Tageslicht gezogen zu werden:

»Der Antrag, das neue Berliner Gesangbuch mit einem Choralbuche zu begleiten, das die gefoderten Lieder für Gemeine-Chorgesang und Schulübung, nebst Orgeleinleitungen, enthielte, — traf zu nahe mit der innigsten Neigung und den wichtigsten Plänen zusammen, denen mein Leben gewidmet ist, als daß mich die Schwierigkeit der Leistung hätte zurückschrecken können. Einer so großen und zusammengesetzten Aufgabe gegenüber schwindet allerdings das Vermögen des Einzelnen in Unzulänglichkeit zusammen; er muß sich bescheiden, daß sein Wirken nur ein Beitrag zu dem Vorhandenen, nur eine Vorarbeit für Nachfolger, nimmermehr ein Vollendetes darstellen kann: er muß im Voraus der Genugthuung entsagen, jedem Anspruche, allen Momenten des weiten Unternehmens gerecht zu werden; im Voraus muß er darauf gefaßt sein, einzelne Theile seiner Aufgabe seiner besondern Gemüths- und Geistesrichtung fremd zu finden, die gleichwohl nach der Bestimmung des Ganzen unentbehrlich sind. Die Idee, die er von diesem Ganzen gefaßt hat, die ihm zugewendete Liebe müssen ihn beruhigen und vertreten in allen einzelnen Punkten, wo es seine Leistung nicht vermag. Der Anspruch, daß sein Werk in allen Theilen Kunstwerk sei, kann er nicht machen und erfüllen; er tritt von dem Standpunkt des einzelnen Künstlers in den Dienst der Kirche, in die Reihe derer, die von Ihrem Geiste zu Tönen erweckt wurden.

»Die Lieder, die er bewahren, darstellen, in den Zusammenhang des Gottesdienstes einführen soll, sind das Werk aller Jahrhunderte der Kirche und das Eigenthum aller Mitglieder der Gemeine. Der Einsame fühlt sich bei ihnen in Gemeinschaft der Liebe, der Verzagende ermuthigt, der Gebeugte und Verzweifelnde aufgerichtet und erhalten; der Verhärtete fühlt sein Herz in Milde schmelzen. Sie

---

1) Op. 102, Nr. 2.
2) Bd. 1, p. 196.

haben die verfolgten ersten Gemeinen in die Zuflucht der Gräber begleitet und da hinab neue Brüder zum wahren Leben gerufen; den Preis der Märtyrer haben sie aus den Flammen verkündet und in der Hochfeier des Gottesdienstes das dem Wort Unerreichte ausgesprochen. Und wie sie dort dem Mysterium der alten Kirche ihre Zunge liehen, so zogen sie hier der Reformation vorauf, gleich predigenden Panieren geistlicher Ritterschaft, und erhöhten im Herzen der Völker die Kraft des Glaubens und der Liebe. Keine vom Christenthum erweckte oder geweihte Empfindung, keine Angelegenheit, kein Verhältniß im christlichen Leben, keine der Kirche wichtige Zeit, die nicht in den Kirchenliedern gereinigten Wiederklang gefunden hätte. Und so besitzt die Kirche noch nach vierzehn Jahrhunderten jene Hymnen, die der bedrängten Gemeine des Ambrosius Ausdauer, und den gesicherten Nachfolgern weihevolle Gläubigkeit verliehen. Neben Psalmen Goudimels und der schmerzlich-herben Klage der böhmischen Brüder bewahrt Luther selbst uns Hussens Liedesandenken; in altbewährter Kraft begeistern seine eignen Gesänge die evangelischen Gemeinen in den schwersten Prüfungen und Kämpfen; die männlich-strenge Weise, die ihm nachtönte, ihr gegenüber die innige Gemüthsversenkung finden verwandte Herzen; unsre neu gekräftigte Zeit bietet neukräftige Gabe.«

Es ist füglich überflüssig, diesem wahrhaft bedeutenden Werke unseres Komponisten das Wort zu reden. Leider ist es im Handel völlig vergriffen und kommt auch antiquarisch so selten vor, daß nur die Wenigsten von der Fülle und Güte des Gebotenen sich werden überzeugen können. Hier ist ein würdiges Feld für die Verleger von Kirchenmusikwerken; ein Neudruck dieser ungemein mannigfaltigen 235 Choralvorspiele wäre nicht nur ein dem großen Musiktheoretiker schuldiges Opfer der Pietät, sondern ein wahrer dauernder Gewinn für die Musik beim Gottesdienst. Da Marx, wie er selbst des weiteren in seiner Vorrede ausführt, wie er es hundertfach in Schrift und Tat bewiesen hat, durchaus im Geiste Sebastian Bach's zu schaffen sich mühte, so kann auch von einer Antiquierung der einzelnen Stücke nicht im entferntesten die Rede sein. Die Vorspiele selbst sind natürlich ganz verschieden im Umfang; neben dem sanften nur 16 Takte umfassenden »Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ« stehen lang ausgedehnte, unter denen besonders die Vorspiele zu »Ach was soll ich Sünder machen«, »Gieb dich zufrieden und sei stille« und »Erhalt uns Herr bei deinem Wort« durch Gediegenheit der Arbeit und tiefe Empfindung hervorragen. Ein Schwätzer rügt in der »Neuen Zeitschrift für Musik« [1]) Vollgepfropftheit mit kontrapunktischen Künsteleien und Mangel an »Einfalt«. Leeres Gewäsch! — Als ob wir bei Bach's Choralvorspielen die »Einfalt« bewunderten! — Voll und ganz gilt vielmehr das Urteil des Mitarbeiters von Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst [2]) noch heute:

»Das ernste religiöse Studium, welches hier auf die Herstellung der wahren, ursprünglich bezweckten, einem tiefen Sinn angemessenen Musik gerichtet worden, giebt diesem Werke eine hohe Stellung und läßt es als eines der interessantesten von M. erscheinen.«

Auch die Harmonisierung der Choräle stammt natürlich von Marx selbst, und sie weist vieles Schöne auf.

Als Ergänzung dieses Werkes erschien dann noch:

---

1) Bd. 14, 1841, Nr. 15.
2) Stuttgart 1840. Bd. 4, p. 581f.

(**Op. 3a.**) **Melodienbuch,** 235 Choralmelodien nach dem evangelischen Choral- und Orgelbuch von A. B. Marx, alle im neuen Berliner Gesangbuch erfoderten Melodien in sich fassend. Zum Gebrauche bei dem Gottesdienst und häuslicher Andacht. Berlin, bei G. Reimer, 1833. (71 Seiten). 8°.

Op. 4. Zwei Motetten für sechsstimmigen Männerchor. Partitur. Pr. 1 Rthlr. Berlin, bei T. Trautwein, breite Str. 8. Diese Motetten sind auch in ausgesetzten Stimmen zum Subscriptionspreise von $2^1/_2$ Sgr. pro Bogen und jede Stimme in beliebiger Anzahl zu haben. Steindr. v. Moritz Weigel. 23 Seiten. Qu.-Fol. Erschienen 1834.

Nr. 1. Nach einer Weise des heil. Ambrosius.

Nachdem der Tondichter im »Choral- und Orgelbuch« den Beweis erbracht hatte, daß er in allen Sätteln des strengen Satzes gerecht sei, bedarf es weiter keines Hinweises, daß auch diese Komposition alles erfüllt, was man nur von kunstvollster thematischer Arbeit verlangen kann. Daß die Ausführung eines derartigen A cappella-Gesanges zu den Prüfsteinen eines Chors gehört, wurde bei der Aufführung des Werkes im Märkischen Gesangverein am 6. Juni 1834 besonders hervorgehoben[1]):

»Mehr Schwierigkeiten in der Ausführung bot die Motette des Herrn Professor Dr. Marx dar, welche sechsstimmig, ohne Begleitung gesetzt war und in Hinsicht der Modulation und Verflechtung der Stimmen eine Nachbildung der älteren, christlichen Kirchengesänge zu bezwecken schien. Daß die Ausführung dieser schweren Motette dennoch meist gelang, macht den Sängern alle Ehre. Wir würden indeß eine schwache, unterstützende Orgel-Begleitung bey so kunstvollen Gesängen sehr angemessen finden.«

Marx selbst berichtet[2]):

»Die erste meiner sechsstimmigen Motetten war offenbar das schwerste von allen gewählten Gesangsstücken. Aber der eigensinnigste Komponist hätte keine sorgfältigere Vorbereitung und für seine Direction keine größere Achtsamkeit und Bereitwilligkeit wünschen können.«

Der Ambrosianische Hymnus war lange Zeit das Lieblingsstück des von Marx begründeten akademischen Chors.
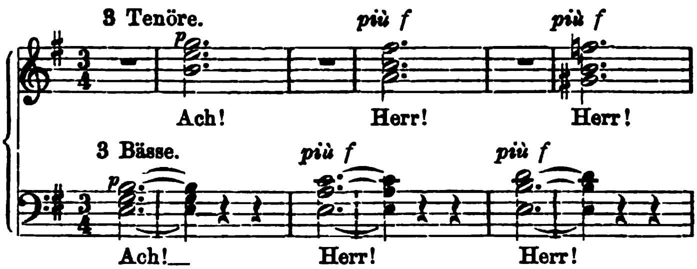
Nr. 2. Aus dem 6ten Psalm.

Die streng kirchliche Form des vorigen Stückes ist in diesem von Marx in der deutlichen Absicht dramatischer Gestaltung verlassen worden, in der gleichen Weise, wie wir es später beim »Mose« und anderen Werken antreffen werden. Es kam ihm eben darauf an, den ganzen tiefen, oft leidenschaftlichen Inhalt der alten Psalmendichtungen musikalisch zu erschöpfen. Mit tiefen, leisen, schnell stärker werdenden Seufzern beginnen die drei Baß- und Tenorstimmen wechselnd:
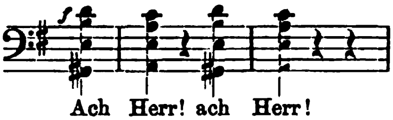
---

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1834. Bd. 36, p. 434.
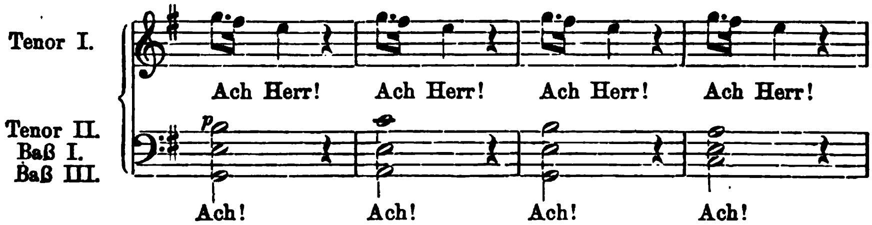
2) Ebendaselbst, p. 471.
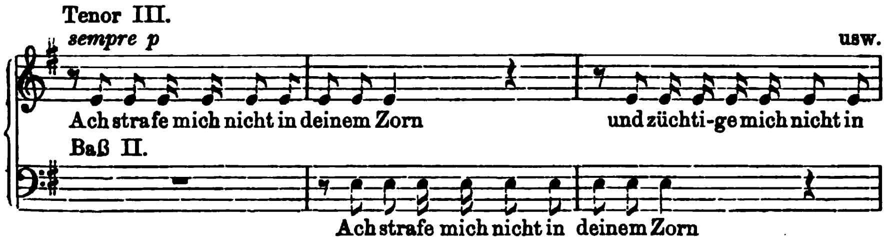


Nun hebt eine streng kanonische Durchführung in den sechs Stimmen an, längere Zeit anhaltend, um dann dramatischen Ausdruck zu gewinnen. Während nämlich die beiden ersten Tenöre sowie der erste und dritte Baß wie in lauter Verzweiflung die Worte:



weiterhin klagend zu:



sich steigernd, ausrufen, antworten sich der dritte Tenor und zweite Baß gegenseitig, wie die Büßenden im Tempel des Herrn dumpf flüsternd sich an die Brust schlagend:



Dann sammeln sich drei Baßsolostimmen zu tränenvollem Gebet, wobei weiterhin sehr schön die tiefste derselben durch den höchsten Tenor ersetzt wird, und der Chor die Worte der Einzelnen nachdrücklich wiederholt. Nach abermaliger fugierter Durchführung schließt das ergreifende Werk mit dem kräftig gesungenen Choral »Ich dank dir Christ, o Gottessohn«.

Op. 5. Der erste Psalm für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Piano-Forte. Bei H. Wagenführ in Berlin, Charlotten-Straße

Nr. 57 u. 58. 220. Partitur und Stimmen Preis 1 Rthl. 15 Sgr. NB. Jede Stimme einzeln à 5 Sgr. 19 Seiten. qu. fol. Erschienen wahrscheinlich 1837.

Marx erzählt in seinen »Erinnerungen« [1]), daß Robert Schumann seinen »kunstbrüderlichen Antheil« in der Beurteilung obigen Werkes zu erkennen gegeben habe. Die betreffenden Worte Schumanns [2]) lauten:

»Kein kleiner Geist kann in dem wohnen, der einem Johann Sebastian Bach nachzufühlen im Stande ist, und nur diesen erwählte der Componist seit langen Jahren sich zu seinem Vorbilde. — — Wer sich so in die Schöpfungen eines Meisters versenkt, der kann nichts Werthloses liefern, da er sich selbst untreu werden müßte. Aber wie Bach, zwar von Vielen gekannt, doch von Wenigen nur verstanden, nicht Allen zu gefallen vermag, so ist es auch bei seinem treuen Jünger vorauszusehen, denn auch das vorliegende Werk des Componisten, gleich denen von Bach, ist nicht der selbstgefälligen Eitelkeit der Sänger gewidmet und bietet keinen so gern gewünschten Ohrenkitzel dar. Doch wer nicht den flüchtigen Sinnenrausch für das Ideal der Kunst hält, sondern ein höheres wahrgenommen hat; wer noch empfinden kann, was der Sänger fühlte, als er sein hohes Lied anstimmte, dem wird sich ein tiefer, reicher Born heiligen Gesanges hier erschließen. Fern sei es von uns, auf die ausgezeichnete Führung der Stimmen hinzuweisen, die sich auf ihrem kleinen Raum, wie in das Unendliche ausdehnen, und eben so fern, hier aufzustellen, wie und auf welche Weise es dem Componisten so trefflich gelungen sei, den Kühnen, der wandelte auf nie betretenen Bahnen, und seiner Zeit auf des Adlers Flügeln vorauseilte, zu belauschen und sein ganzes Wesen in sich aufzunehmen. Wer Bach liebt, weiß sicher diesen Psalm zu würdigen, und nur seine Verehrer sollten durch diese Zeilen darauf hingewiesen werden.«

Wir haben dieser begeisterten Kritik des Meisters eigentlich nichts hinzuzufügen. Das in der Reihe der Kirchenmusiken einen hohen Rang beanspruchende Werk zerfällt in mehrere Teile. Auf einen lang ausgedehnten ruhigen Chorsatz (D-dur $^4/_4$) folgt ein starker und eifriger (G-dur $^4/_4$), in dem bereits ein Wechsel von Soli und Tutti sich zeigt. Nach einem Wechselsolorezitativ von Baß und Tenor tritt ein kurzes, gewaltiges *Maestoso* des Chors ein, das bald *bewegter* (D-dur $^6/_8$) wird und mit einem abermaligen *Maestoso* zum Schlusse führt.

(Op. 6). Die Schmiede des Prometheus. Opfergesang in der Mondnacht. Wanderlied. Drei Gesänge gedichtet von Goethe. In Musik gesetzt für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte und Herrn Musikdirector Mosevius freundschaftlich zugeeignet. Nr. 2764. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 1 Rthlr. 12 Gr. Partitur und Stimmen. NB. Die Letzteren sind in beliebiger Anzahl auch einzeln zu haben. 19 Seiten fol. Erschienen 1841

Nr. 1. Die Schmiede des Prometheus.

Text: Der großartige Gesang der Schmiede aus Goethe's Festspiel »Pandora« (Erster Aufzug) [3]).
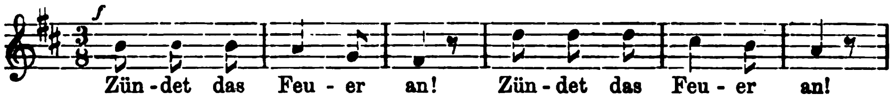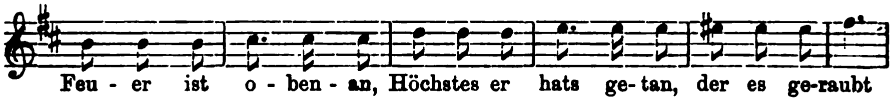
---

1) Bd. 2, p. 11.

2) Neue Zeitschr. f. Musik 1837, Nr. 43.
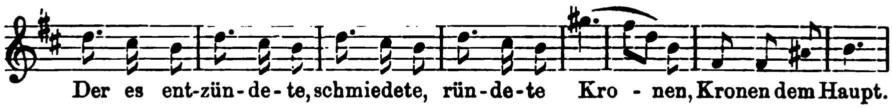
3) Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1830, Bd. 40, p. 382.

»So gewiß ich in meinen Kompositionen Gluck nie nachgeahmt habe, so leuchtete doch sein erhabenes Vorbild über meiner ganzen künstlerischen Laufbahn«[1]. Dies sind Marx' eigene Worte; sie geben uns den Schlüssel zum Verständnis dieses ersten mächtigen Gesanges. Nicht Nachahmung des Furienchors im Orpheus ist die Tonfolge:





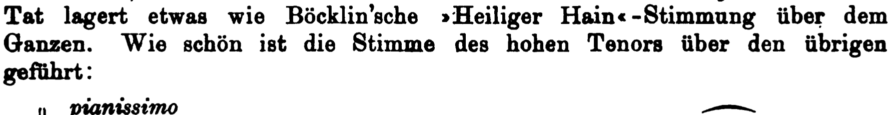
wohl aber eine geistige Wiedergeburt der seelisch aufgenommenen unsterblichen Klänge. Das Charakteristikum des ganzen Stückes ist eine herbe, energische Kraft, die sich heftig akzentuiert in fast jedem Takte äußert, gleichsam ihr Leben aus dem Erklungenen immer neu gewinnt und vor der größten Stärke nicht zurückschreckt. Selbst die — nur einen kleinen Raum einnehmenden — Sologesänge entbehren dieser Straffheit des Ausdrucks nicht. Und so mögen sich tüchtige Männergesangvereine die beim Verleger noch erhältliche Komposition nicht entgehen lassen und namentlich den prächtigen Schluß:

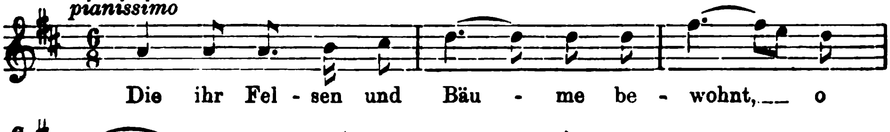


mit Kraft und Begeisterung herausschmettern!

Nr. 2. Opfergesang in der Mondnacht.

Die Worte dieses von Marx eigenmächtig — über die Berechtigung dazu ließe sich streiten — mit neuer Überschrift versehenen Gesanges sind die ersten vier Zeilen der herrlichen Goethe'schen Elegie »Einsamkeit«, die sich als siebentes der Gruppe »Antiker Form sich nähernd«[2] in seinen Gedichten findet. Im Gegensatz zu dem ersten atmet dieser zweite Gesang eine klassisch zu nennende Ruhe und Stille und bewegt sich fast durchweg im größten Pianissimo; darauf deutet schon die Überschrift »*Andante religioso*«. In der Tat lagert etwas wie Böcklin'sche »Heiliger Hain«-Stimmung über dem Ganzen. Wie schön ist die Stimme des hohen Tenors über den übrigen geführt:





1) Erinnerungen. Bd. 1, p. 135.
2) Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. 1827, Bd. 2, p. 130.

Nur bei des Dichters Worten:

»Und dem Liebenden gönnt, daß ihm begegne sein Glück«
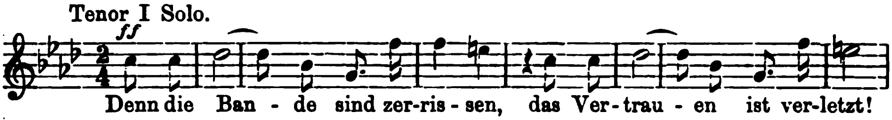
steigert sich der Gesang für einige Takte, ohne jedoch das Forte zu erreichen und um bald im Flüsterhauch zu ersterben.

Nr. 3. Wanderlied.

Das letzte der unter der Aufschrift »Lyrisches« [1]) von Goethe gesammelten Gedichte.
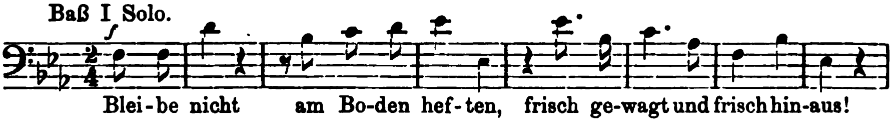
Seines durchaus persönlichen Inhaltes wegen scheint mir gerade dieses zur Behandlung als Chorgesang ungeeignet; und über diese Schwierigkeit ist der Tondichter nicht hinweggekommen. Denn was hilft es, nach der ersten, vom Chor gesungenen Strophe allgemeinen Inhalts nun bei der zweiten ein Solo eintreten zu lassen, das dann der Chor aufnimmt? Da hilft selbst die treffliche Deklamation der schmerzzerrissenen Worte:

Tenor I Solo.



nichts; da hilft ebenso wenig eine wenn auch noch so charakteristisch ausgestaltete Begleitung. In der letzten Strophe dagegen — einem der berühmtesten Sinnsprüche Goethe's — erscheint die Anordnung des Komponisten, dieselbe erst ganz von einem Solo:

Maestoso.
Baß I Solo.



singen und dann vom Chor wiederholen zu lassen, recht glücklich ersonnen und ausgeführt.

Wenn ich nun noch ein zeitgenössisches Urteil aus Schumann's Zeitschrift über diese Gesänge im Auszuge folgen lasse [2]), so geschieht dies in der schwachen Hoffnung, meiner Empfehlung dieses Werkes an die Gesangvereine einen größeren Nachdruck zu geben:

»Ein besonderes Interesse knüpft sich an die Gesänge dadurch, daß ihr Verfasser, als Schriftsteller und Theoretiker längst bekannt, in der Musikliteratur in den ersten Reihen steht, von seiner Composition aber noch kaum etwas, seinen nächsten Wirkungskreis vielleicht ausgenommen, bekannt wurde. Von Männerquartett- und Liedertafelgesängen der gewöhnlichen Gattung unterscheidet diese Gesänge schon die Beschaffenheit der Texte, deren vorherrschender reflectirender Ernst auch in der Musik ein Unterordnen der sinnlichen Wirkung unter die Auffassung und sich selbst getreue Verfolgung verlangt. Mit dieser folgerichtigen Ausführung ist keineswegs eine kunstreich contrapunctische gemeint, die immer auch nur ein Formelles, somit nicht minder Äußerliches, als rein sinnliche Klangeffecte, melodischer oder harmonischer Natur, sein würde. An der erstern strengern Styl-

---

1) Goethe's Werke. Ausg. letzt. Hand. Stuttgart und Tübingen 1827, Bd. 3, p. 65.

2) Neue Zeitschrift für Musik, 1841, Bd. 15, Nr. 2.

gattung fehlt es in allen drei Gesängen allerdings so wenig, als an der letztern; sie sind aber nicht Selbstzweck, sondern eben nur dienstbar der Aussprache und Gestaltung der Idee. Daß übrigens die Führung der Stimmen nicht überall kunstreich verflochten, aber stets selbstständig und folgerichtig gehalten, daß überhaupt die Ausführung des Technischen correct und solid sei, würde überflüssig sein im Einzelnen dem Verfasser der Tonsatzlehre nachzuweisen. — Wir empfehlen die Gesänge allen Männergesangvereinen.«

Von Mosevius, dem dieses Opus gewidmet ist, werden wir später noch ein Mehreres hören.

(Op. 7). Gebet für die Verstorbenen für Chor- und Solostimmen. Nr. 6470. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Pr. 12½ Ngr. (10 gGr.). 9 Seiten. gr. 8⁰. Erschienen 1841.

Der Text ist die deutsche Übersetzung der bekannten Requiem-Worte: »*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*«. »Ein einfaches Andante 4/4 Asdur, in leicht imitatorischer Haltung, wie sie dem Kirchengesang eigen ist, bildet das Ganze, dessen Chorgesang nur zweimal von einem kurzen Sologesang der vier Stimmen, nicht von der ergriffenen Stimmenverbindung abweichend, unterbrochen wird. Das imitatorische Gewebe ist nirgends verwickelt, woraus sich unter anderem ergiebt, daß die Ausführung keiner Schwierigkeit unterworfen ist.« [1]).

(Op. 8). Vacat.

Op. (9). Nahid und Omar eine Novelle aus den Bildern des Orients erlesen, für Gesang und Pianoforte. Laden-Pr. 2 Thlr. Berlin bei C. A. Challier & Co. qu. fol. 41 Seiten. Erschienen 1844.

Ledebur (a. a. O.) verzeichnet als Erscheinungsjahr irrtümlich 1843. Durch die Freundlichkeit des Herrn Verlegers Challier in Berlin war mir die Einsicht in vier Originalbriefe von Marx [2]), die von dieser Angelegenheit handeln, vergönnt; aus ihnen geht hervor, daß das besonders schön ausgestattete Werk in der ersten oder zweiten Märzwoche 1844 erschien (noch vor dem »Mose«, wie ebenfalls zu ersehen ist). Auch dem ganz ausdrücklichen Wunsch des Komponisten, »ja nicht einen seiner Titel, auch nicht Dr. auf das Titelblatt setzen zu lassen«, ist willfahrt worden. Die Bezeichnung »Op.« ist vorgedruckt, die Zahl aber nicht hinzugesetzt worden.

Die Komposition selbst ist schon Anfang der dreißiger Jahre, sicherlich vor 1834, wo Charlotte Stieglitz sich den Tod gab, entstanden. Denn der Tondichter hat sein Werk recht eigentlich für diese edle und unglückliche Frau geschrieben. In den »Erinnerungen« [3]) heißt es:

»Meine ‚Nahid und Omar' habe ich für ihre holdselige Stimme, für ihre, edelsten Gesanges volle Seele geschrieben. Sie war für Nahid die erste und eigenste Sängerin, so schön ich es auch später von berühmtern Sängerinnen gehört.«

---

1) Allgem. Musikal. Zeitung 1841, Bd. 43, p. 312.
2) Vom 12., 14., 21. Februar und 13. März 1844.
3) Band I, p. 198.

Bereits am 8. September 1826 schreibt Stieglitz[1]) über die ersten Anfänge des Werkes an seine Braut:

»Marx hat das Gedicht ‚Nahid‘ auf sehr bedeutende Weise in Töne gefaßt mit voller Orchesterbegleitung[2]), eine herrliche Nachtphantasie; doch will er für mein Lottchen auch einen Klavierauszug machen; gern möcht' ich Dich es singen hören. Also bald singen wir zusammen?«

Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß für die endgültige Gestaltung der »Novelle in Liedern« dem Tondichter Franz Schubert's unsterbliches Werk »Die schöne Müllerin« vorgeschwebt hat. Ein ihm zusagendes Gedicht in der Art des berühmten Zyklus von Wilhelm Müller[3]) hat Marx offenbar nicht gefunden, und so entschloß er sich — auf sein feinsinniges Geschick konnte er sich dabei verlassen — selbst aus den »Bildern des Orients« seines Freundes Stieglitz sich eine solche Novelle zu »erlesen.« Wie er schreibt[4]), bildete er eine musikalische Novelle, einen dramatischen Vorgang, nicht zu bühnenhafter Darstellung bestimmt, sondern nur in den lyrischen Hauptmomenten erfaßt, die zu einander in innere Beziehungen treten und so ein zusammenhängendes Ganzes bilden. — Wir werden bei den einzelnen Nummern den Standort, den eine jede in dem Dichtungswerke hat, genau verzeichnen.

Das zweite Titelblatt des Druckes gibt den Inhalt an: eine Einleitung (Ouvertüre) und neun einzelne Nummern, die sämtlich auch einzeln gedruckt wurden oder werden sollten[5]). Die Fabel selbst ist eine durchaus einfach-rührende: Omar und Nahid lieben sich; vom Vater Nahids gedungene Mörder lauern dem Jüngling, als er nachts von der Geliebten scheidet, auf und erschlagen ihn; von Peris wird die Seele Omars in die Gefilde des Paradieses getragen.

Einleitung. (Ouvertüre.) Sie ist ein Lied ohne Worte und soll den Hörer in den düftereichen, farbenglühenden Orient einführen. Melodie und Tonart sind glücklich gewählt: nach einem kurzen *Larghetto* (B dur, $^3/_4$), das nach sechs kräftigen, wie Trompetenton erklingenden Akkorden in leisere Flöten- und Oboenklänge übergeht, tritt alsbald ein *Più moto* in Fis dur ein. in welchem sich auf weitgegriffenen Harpeggiando-Figuren des Basses eine edel geschwungene Kantilene erhebt. Sie steigert sich zu größerer Lebhaftigkeit und macht herberen Akzenten des Diskants Platz, um nach mehreren Fortissimo-Harpeggien in ein leises Flüstern überzuführen (die Anfangstonart ist inzwischen wieder eingetreten), das im Pianissimo erstirbt. Trotz einzelner Schönheiten zeigt sich doch ein gewisser Formenmangel; die vielen Gedanken scheinen sich nicht völlig in abgeschlossenem Satze zu ordnen, so daß ein durchweg klarer Eindruck nicht entsteht. Die Ausführung des Stückes selbst erfordert übrigens einen technisch durchaus firmen Spieler.

Nr. 1. Omar. Text mit der Überschrift »Omar's Nachtlied« in den »Bildern des Orients« (Leipzig 1831), Bd. 2, p. 100.

Ein schönes, nur zu lang ausgedehntes und durch einige Striche sehr gewinnendes Lied, in welchem Omar (Tenor) den Sternen der Nacht und den

---

1) Briefe an seine Braut Charlotte. Leipzig 1859. Bd. 2, p. 60.
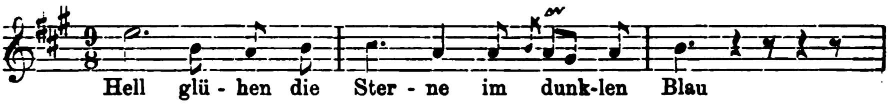
2) Scheint verloren gegangen zu sein.

3) Erschien zuerst in »Siebenundsiebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten.« Dessau 1821, p. 3—50.

4) Erinnerungen, Bd. 1, p. 189.

5) Mir sind Einzeldrucke nirgends zu Gesicht gekommen.

Blumen des Gartens seine Liebe zu der holden Nahid kündet. Voll südlicher Schwärmerei und heißer Sinnenglut ist die Melodie durchhaucht:



in der Begleitung, wie der bekannte Kritiker Keferstein sich ausdrückt[1]), tritt deutlich »Violoncellogesang und Flötenzauber« hervor. Trotz aller Weichheit und Lieblichkeit wird der Gesang doch niemals schwächlich-sentimental, sondern weist durchweg eine edle, kraftvolle Männlichkeit auf.

Nr. 2. Nahid. Text ebendaselbst, p. 97.

Die übermäßige Länge des Gedichts und der vielfache Wechsel des Versmaßes haben den Tondichter dazu gezwungen, die Form des Liedes zu verlassen und eine vollständige Arie zu bilden. In einzelnen Momenten sehr lohnend und an die Sängerin (Sopran) recht erhebliche Anforderungen stellend, entbehrt dieser Gesang doch der Einheitlichkeit. Ungemein schön aber wirkt hier wieder die Tonart (E moll) durch ihre eigentümliche Klangfarbe:



Dabei malt die Begleitung sehr treffend die Geheimnisse der orientalischen Sommernacht. Nach mehreren, teilweise leidenschaftlich bewegten Sätzen bringt der Schluß wieder das Thema des Anfangs.

Nach diesen beiden einleitenden Solo-Gesangstücken, welche uns die beiden Hauptpersonen in ihren Empfindungen durchaus plastisch vorführen, treten wir nunmehr in die eigentliche Handlung ein.

Nr. 3. Unterm Fenster. (Omar mit Begleitern.) Text ebendaselbst, p. 140, »Ständchen« überschrieben; der dort vorkommende Eigenname »Ali« in »Omar« verändert.

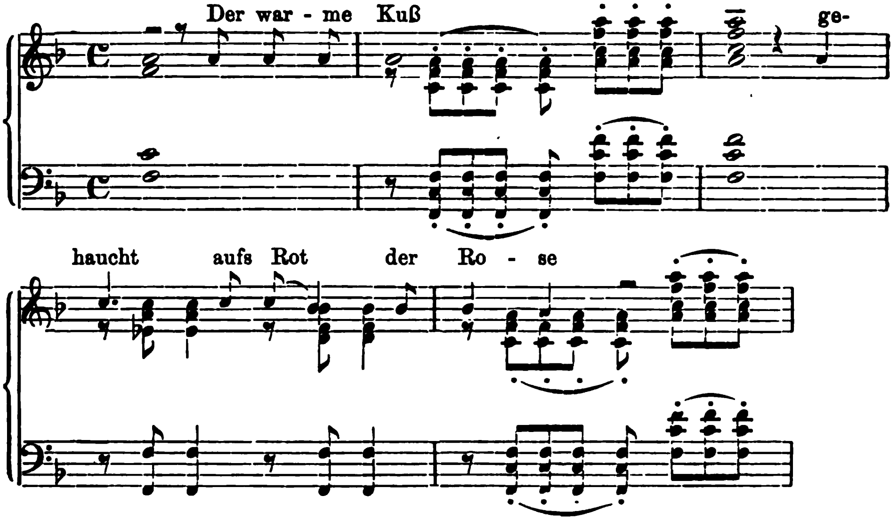
Ein kurzes, sehr ansprechendes Musikstückchen für Tenorsolo und vierstimmigen Männerchor, welcher aber nur als Begleitung der Solostimme in der letzten Strophe leise einsetzt und, bevor diese geendigt, verhallt. In ihrer Faktur und dem Alla Polacca-Tempo erinnert es an zahlreiche ähnliche Kompositionen Weber's und Spohr's.

Nr. 4. Mit Omars Selam. (Nahid liest.) Text ebendaselbst, p. 154 mit der Überschrift »Blumengruß«.

Eine kleine Perle lyrischer Zartheit, ganz kurz und dadurch doppelt wirksam. In dem Selam (Blumenstrauß) hat Nahid ein Briefchen des Geliebten gefunden und selig-flüsternd liest sie die sehnsüchtigen Worte. Reizend ist namentlich die stockende, beklommene Mädchenhaftigkeit Nahids wiedergegeben, indem zwischen den Gesangslauten ein leises *Staccato-Legato* der Begleitung ertönt; ist es doch, als wenn die Holde da immer den Blick seelenvoll nach oben wendet:

---

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1844, Bd. 46, Nr. 20, p. 329.



Das Ganze erinnert lebhaft an die schöne Liebesszene (Margiana und Nureddin) in Peter Cornelius' »Barbier von Bagdad«.

Nr. 5. Im Garten. (Omar.) Text ebendaselbst, p. 143. (Nr. 5 des Zyklus »Ali und Fatme« mit der Überschrift »Er. [Im Garten.]«)

Feurig belebt ertönt dieser Liebesruf durch die Nacht; nur drei kurze Strophen in D dur ($^3/_4$). Ein Vergleich dieser Komposition mit der gleichen Carl Loewe's [1]) ist äußerst interessant und läßt vieles Gleichempfundene zutage treten.

Nr. 6. Lauschende Feen. Text ebendaselbst, p. 142 (Nr. 4 des Zyklus »Ali und Fatme« ohne Überschrift).

Lustig und elfenhaft, genau wie Franz Schubert's unvergleichliches »Ständchen« [2]), schwebt dieser dreistimmige Frauenchor vorüber. Wie rosiges Dämmerlicht scheint es sich um die beiden Liebenden zu breiten; phantastische Wesen der Märchenwelt nahen sich leisen Trittes, lauschen neugierig und den Liebesbund segnend. Die Klavierbegleitung sowohl:



wie der Chor erfordern größte Präzision in der Ausführung.

Nr. 7. Getäuschtes Erwachen. (Omar.) Text ebendaselbst, p. 150.
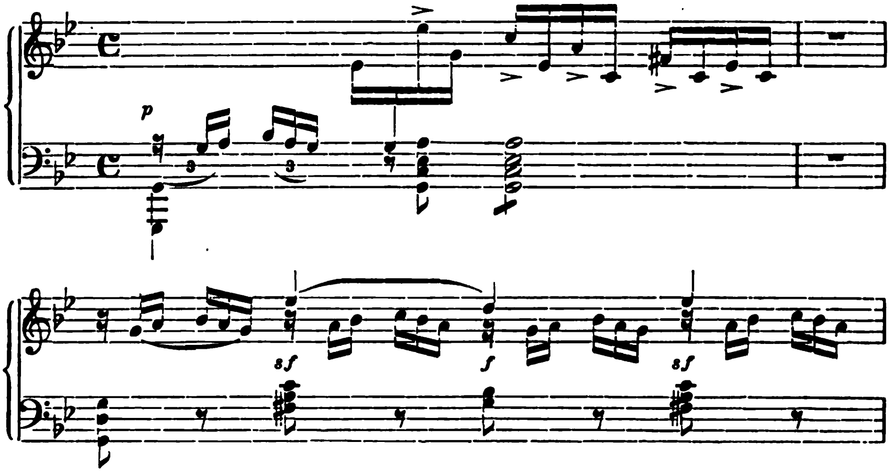
Melodiöse Abrundung und angenehme Gefälligkeit bilden das Charakteristikum des kurzen Stückes. Hier schließt, wie ein Referent richtig betont [3]), das Interesse ab, welches das Treiben zweier Liebenden dem fremden Auge gewährt. Die folgende

1) Gesamtausgabe, Bd. 6, p. 120.

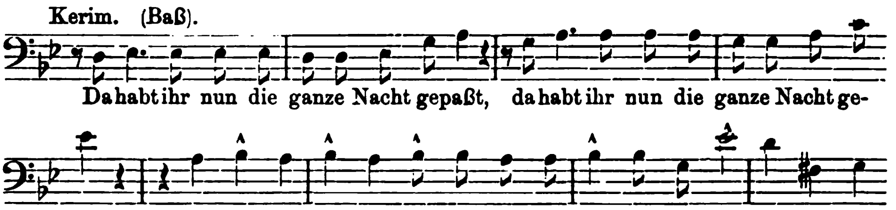
2) Op. 135.

3) »Der Freihafen«, 1844, Bd. 1, p. 293.

Nr. 8. Nachts. (Vor der Gartenmauer) bringt die Katastrophe. Der Text ist der dramatischen Szene »Ein Tag in Ispahan« entnommen, welche den Schluß des zweiten Bandes der Orientbilder (p. 155—246) bildet; und zwar hat Marx die Szene (p. 163—165) gewählt, welche der Dichter überschrieben hat: »Vorstadt Julfa. Kahle Gartenmauer, dem Kloster der Armenier gegenüber. Drei Banditen begegnen einander.« Die Namen der letzteren (Kerim, Babu, Scherr) hat Marx beibehalten, aus der »Stimme aus dem Garten« »Nahid«, aus der »andren Stimme« »Omar« und aus »O Sulamith« »Geliebteste« gemacht. Die lange, 9 Druckseiten umfassende Szene beginnt mit einem charakteristischen *Allegro agitato*:
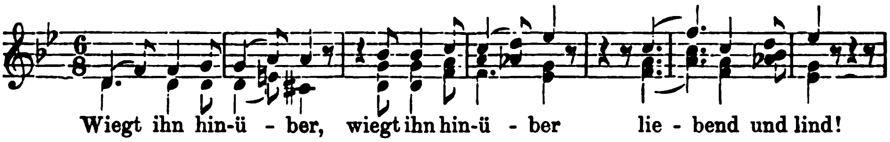


im ganzen leise daherrollend und nur vereinzelte Akzente aufweisend. Wie die Lumpen sich alsbald gegenseitig Vorwürfe über ihre Feigheit zu machen beginnen, z. B.:



das ist köstlich und dabei grimmigen Ernstes nicht ermangelnd. Im Gegensatz dazu die heimliche, angstvoll flehende Stimme Nahids, die des Vaters Zorn fürchtet; das durchgehende Vorherrschen der Molltonart in dem Satze wirft tiefe Schatten über die bald so jäh endende Liebesszene. Nur bei den Worten des arglosen Omar, der nicht aufhört, die Geliebte mit holder Rede zu umschmeicheln, tritt die Durtonart vorübergehend hervor. Endlich scheidet er — beider Stimmen verhallen im sehnsüchtigen Abschiedsgesang — da ein plötzliches dreimaliges FFF in wilden Oktavengängen — unter den Dolchen der feigen Meuchelmörder haucht Omar seine Seele aus.

Nr. 9. Heimwärts. (Gesang der Peri's). Text mit letzterer Überschrift ebendaselbst, p. 49 (aus dem Zyklus »Schah und Schenke«).

Wie Schubert dem unseligen Knaben, der sein Leid in den Fluten begräbt, vom Bache das holde Wiegenlied singen läßt, so ertönt nun hier zum Schluß wieder ein entzückend dreistimmiger Frauenchor. Wie hingehaucht sind diese Klänge:



Harfenklang begleitet die wie in blauen Ätherwellen verschwimmenden Töne der Singenden. — —

Die Originalität des Werkes, die eigentümliche Gestaltung des Stoffes und dessen künstlerische Darstellung sind ohne Zweifel bedeutend, und ich wüßte in der Tat kein einziges Werk dieser Art aus der klassischen und romantischen Zeit anzugeben. Wie Keferstein richtig hervorhebt, gehört die Tondichtung weder in das Gebiet der Oper, noch in das des Oratoriums oder der Kantate, sondern bildet vielmehr ein besonderes Genre, das eine Art Vorläufer in den älteren sogen. Liederromanen hat. Über letztere geht diese Lieder-Novelle aber insofern hinaus, als das Lied zur Arie ausgebaut und der Chor herangezogen wird.

Im Buchhandel ist das Werk völlig verschwunden; ein Neudruck desselben, mit Hinweglassung verschiedener Längen, aber würde sicherlich eine erfreuliche Gabe für diejenigen sein, denen die Ausführung gediegener Hausmusik am Herzen liegt.

(Op. 10). Mose. Oratorium aus der heiligen Schrift. Partitur. fol. 324 Seiten. Klavierauszug vom Komponisten. fol. 174 Seiten. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 7014. Erschienen 1844.

Dieses Werk bedeutet nicht nur den Kulminationspunkt von Marx' künstlerischem Schaffen, sondern auch einen Wendepunkt in der Geschichte des Oratoriums, ja der neueren Musik überhaupt. Wir werden noch später zu erläutern haben, inwiefern der »Mose« als eins der ersten Musikdramen im Wagner'schen Sinne zu gelten hat. Daß es heute fast ebenso vergessen ist wie Ludwig Spohr's »Kreuzfahrer«[1]), die allgemein als das erste wirkliche Musikdrama gelten, dürfte verschiedene Gründe haben. Der wichtigste ist, daß Marx nicht die impulsive Energie und unermüdliche Hartnäckigkeit Richard Wagner's besaß, um sein Werk, das seine Widersacher als eine Zertrümmerung der alten Formen betrachteten, gegen diese zu verteidigen; ein weiterer, daß es nicht in allen Teilen den Fortschritt aufweist, den man von einem weltbewegenden, bahnbrechenden Werke verlangt.

Zunächst eine kurze Untersuchung, ob die Gestalt eines der größten Menschen der Weltgeschichte, Mose, überhaupt dramatisch verkörpert werden kann. An dem kläglichen Machwerk Rossini's[2]) sieht man, was unter Umständen daraus werden kann. Andererseits sind die ästhetisierenden Betrachtungen Chrysander's[3]), der eine Verkörperung von Übermenschen vom

1) Große Oper in 3 Akten (1845).

2) Ernstes Drama in 3 Aufzügen (1818).

3) F. Chrysander, Händel's biblische Oratorien, Hamburg 1897.

Schlage des Moses und Elias in dramatischer Form verwirft und nur in epischer zuläßt, auf den ersten Blick zwar recht bestechend, jedoch etwas einseitig. Ob Moses Finsternis und Heuschreckenplage über Ägypten hereinbrechen läßt, ob er den Strom in Blut verwandelt, ob Elias Regen vom Himmel zaubert, tote Kinder erweckt und lebendigen Leibes gen Himmel fährt — oder ob Josua die Sonne stillstehen läßt[1]), ob Samson mit seiner Leibeskraft den Philisterpalast zusammenstürzen läßt[2]), ob Daniel die schreibende Flammenhand Belsazars deutet[3]), ob die Hexe von Endor den Geist Samuels heraufbeschwört[4]) — das ist einerlei. Händel hat die beiden ersten Wunder episch bzw. gar nicht[5]), die vier anderen dramatisch behandelt. Auch Bach, der Jesus redend einführt, würde nach Chrysander's Theorie schlecht fortkommen. Somit meinen wir, daß die Lösung dieser Frage nur darin zu suchen ist, daß ein Tondichter (vom Dichter wäre abzusehen) berechtigt ist, derartiges dramatisch darzustellen, wenn er sich streng der Bibelworte bedient. Das hat Bach getan, das wollte Richard Wagner in seinem »Jesus von Nazareth«[6]), das hat Marx im »Mose« voll und ganz durchgeführt.

Er hat sich, was Wort und Ausdruck betrifft, streng an die Bibel gehalten, nicht sowohl an die fünf Bücher Mosis allein, sondern er hat den ganzen Reichtum des alten Testaments für sich in Anspruch genommen und davon benutzt, was er gebrauchen konnte[7]). Er trug das Werk in seinem Geiste von frühester Jugend an. Lassen wir ihn selbst erzählen[8]):

»Schon in Halle, in meinem fünfzehnten bis achtzehnten Jahre, richtete sich vor meiner Phantasie die hohe Gestalt des Mose empor und wollte nicht von mir lassen, bis ich ihr, nach meiner Kraft und Richtung, genug zu thun versucht hatte. Damals stellte sich mir der Stoff in rein dramatischer Form, und zwar als Dilogie in zwei zusammengehörigen Opern[9]) vor. Ich erinnere mich nur der ersten Scene, die ich bei höchst unzulänglicher Lokalanschauung in den Vorhof eines ägyptischen Tempels verlegt hatte. Ich stellte ihn mir mit Obelisken, Sphinxen, Götterbildern besetzt vor. Nach kurzer Einleitung des Orchesters trat paarweise der Zug der Priester ein und wand sich in feierlichem Umgange um die heiligen Bilder, bis er im Tempel verschwand. — — Hinter dem letzten Paare schloß sich der Jüngling Mose, der Zögling der Priester, dem Umgang an, blieb aber an der Pforte des Tempels zurück und sprach in zorniger Ungeduld die Unerträglichkeit des Tempeldienstes für seine freie, thatendurstige Seele aus. Nur diese Scene hatte ich komponirt; zu welchen Worten weiß ich nicht mehr. Ich hatte ohne Plan für das Ganze begonnen und mußte auf das Weitere verzichten, wahrscheinlich, weil mir die Unverträglichkeit des Stoffes mit der erwählten Form fühlbar wurde. Kein Ton des ersten Versuchs ist mir geblieben; nur der Stoff hatte seine Macht über mich behauptet und bewährt.«

---

1) Händel's Oratorium »Josua«.
2) Händel's Oratorium »Samson«.
3) Händel's Oratorium »Belsazar«.
4) Händel's Oratorium »Saul«.
5) Händel's Oratorien »Israel in Ägypten« und »Athalia«.
6) Leipzig 1887.
7) G. v. Alvensleben. Über die Idee dramatischen Fortgangs im Oratorium. Bei Gelegenheit der Aufführung des »Moses« von A. B. Marx. Neue Zeitschr. f. Musik 1842, Bd. 16, Nr. 17—22.
8) Erinnerungen I, p. 59.
9) Wagner!!

Lange nicht — seine auf Broterwerb angewiesene Armut hinderte — konnte Marx an die weitere Gestaltung dessen, was seinen Geist so unablässig beschäftigte, denken. Dieser Geist war nicht gering; schreibt doch Heinrich Stieglitz bewundernd an seine Braut[1]):

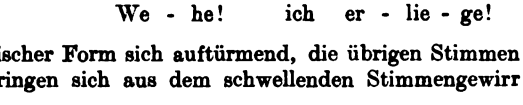
»Diesem Marx ist der Geist doch tausendmal näher als all den Mattherzigen, Halben.«

Durch unsäglichen Fleiß errang er sich die Mittel, den Lieblingsplan der Jugend aufzunehmen[2]). »Daß er keine Doppeloper werden könne, daß er die äußere Form des Oratoriums annehmen und die Bibel den Text dazu geben müsse, stand für mich fest. Meine Belesenheit in der Bibel ließ mir die Ausführung des Textes nicht schwierig erscheinen.« Mit Felix Mendelssohn wurde Rats gepflogen und endlich beschlossen, sich gegenseitig die Texte zu verfassen; denn Mendelssohn wollte den »Paulus« komponieren. Die von Marx gegen letzteren vorgebrachten Vorstellungen fanden bei Mendelssohn kein Gehör[3]); so schrieb er denn den Text zum »Paulus«, Mendelssohn im August 1832 den zum »Moses«; Marx teilt letzteren fragmentarisch mit[4]). »Als ich ihn durchlas und wieder las, fühlte ich mich wie vom Donner gerührt. Das, das also der Mose! von dem Du so lange geträumt und arglos zu, wer weiß wem, gesprochen! und jetzt stehst Du ihm kalt, fühllos gegenüber! kein Pulsschlag hebt sich für ihn, keine Anschauung dämmert empor! Ich fühlte mit wahrhaftem Schrecken, daß ich das Werk nicht komponieren könne. — — Hier ward mir klar, auf wie weit geschiedenen Wegen wir gewandelt, der Freund und ich. Gewiß hatte er in Treue und nach fester Überzeugung für mich gearbeitet. Er hatte den Text geschaffen wie vor uns so viele geschaffen, und von den größten Meistern unbedenklich angenommen worden waren[5]).« Es war eben ein Gemisch von Erzählung, lyrischem Erguß und dramatischen Momenten. Es galt, den Mose in voller lebendiger Wahrhaftigkeit darzustellen. »Dafür aber kennt die Musik, die nicht erzählen und nicht beschreiben kann, nur eine Form: die dramatische; sie wurde, anfangs mir unbewußt, die nothwendige für den Mose[6]).« An szenische Darstellung war dabei natürlich nicht zu denken.

Drei Teile hat Marx seinem Werke gegeben; wir werden sie gesondert besprechen.
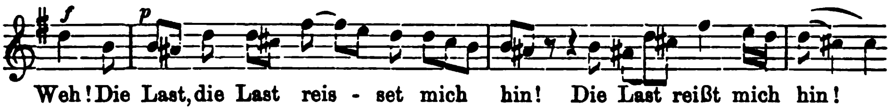
I. Die Berufung.

Dieser erste Teil gibt die Exposition des Dramas in meisterhafter Weise. Wie die große Passion Bach's beginnt er ohne Ouvertüre — sie wäre hier überflüssig — mit einem breit angelegten und ausgeführten Chor; das Elend der im Frohndienst schmachtenden Israeliten wird ergreifend geschildert; auf den ersten Jammerruf der Bässe:
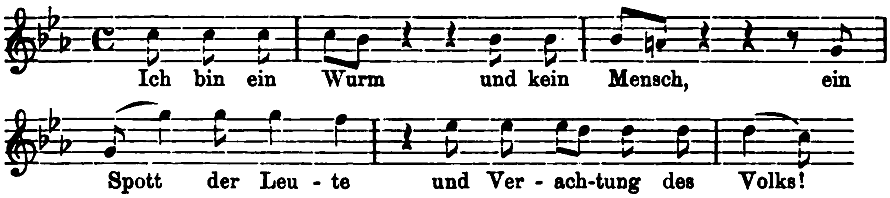


folgen, in kanonischer Form sich auftürmend, die übrigen Stimmen; immer schmerzvollere Akzente ringen sich aus dem schwellenden Stimmengewirr hervor:
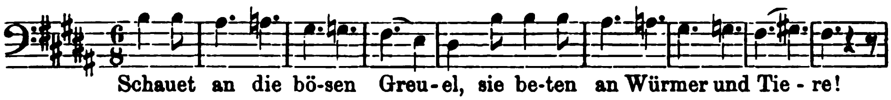
1) Briefe an seine Braut Charlotte, Bd. II, p. 318.
2) Erinnerungen II, p. 138—144.
3) Erinnerungen II, p. 143.
4) Ebendaselbst, p, 171. 5) Ebendaselbst, p. 174.
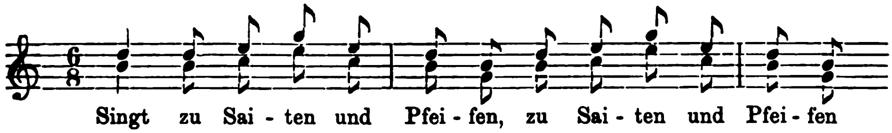


Um den Hörern das Wehe recht nachdrücklich zu Gemüte zu führen, bildet der Tonmeister noch eine große Fuge, die in dem lauten Jammerruf »Siehe da mein Elend« im ff. endet. Bald steigert sich das Klagen zum Grimm, und Korah mit seinem höhnischen:



reizt immer mehr, so daß die Menge endlich in einen mächtigen Verwünschungs-Chor, an dem man abermals die tüchtige Arbeit zu bewundern Gelegenheit hat, ausbricht. Da ertönen Posaunenklänge; der ägyptische Vogt naht und kündet der »bösen Art«, daß ihrer unter dem jungen König Pharao noch schlimmere Qualen harren. Ungemein charakteristisch ist dieses rauhe und harte Rezitativ des Vogtes und der darauf folgende, nur zu lang ausgesponnene Jubel- und Spottchor der Ägypter, in dem alle nur möglichen Kunstmittel der Harmonie, Rhythmik und Instrumentation zur Geltung kommen; großartig ist der Schmerz der Israeliten:
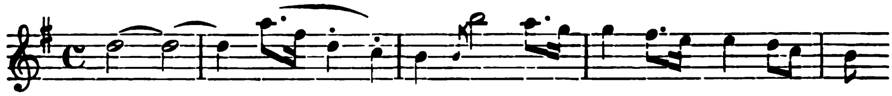


zu dem heidnisch-üppigen Wesen der Ägypter:
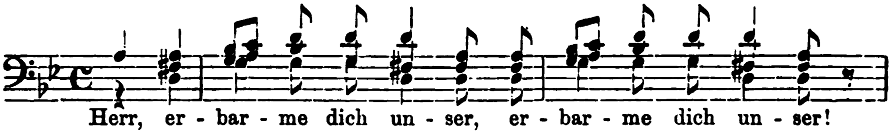


in Gegensatz gestellt.

Aus der Schwüle des qualvollen Tages versetzt uns der Tondichter in die abendliche Kühle eines einsameren Ortes[1]); Mirjam klagt im Kreise der Jungfrauen über das Elend ihres Volkes. Die Oboe und die erste Violine:
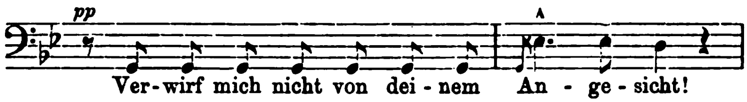


sprechen abwechselnd diese Klage ergreifend aus; dann hebt in ähnlicher Weise — tief ergreifend — die Singstimme an; sie steigert sich in einem Mittelsatze zum *Allegro appassionato* und wird dann von einem Frauenchor (2 Soprane) gekrönt. Die Szene findet ihren Abschluß in dem von Aaron abgehaltenen Abendgottesdienst, von Alvensleben[2]) als eine der schönsten Nummern bezeichnet: »Der dunkelrothe Schein des Abendrothes in den gehäuften Blechinstrumenten verleiht dieser ganzen Scene eine romantische Färbung.« In der Tat steht der Chor mit seinem innigbittenden:

1) Neue Zeitschr. f. Mus. 1842, Bd. 16, Nr. 17—22. 2) Ebenda.

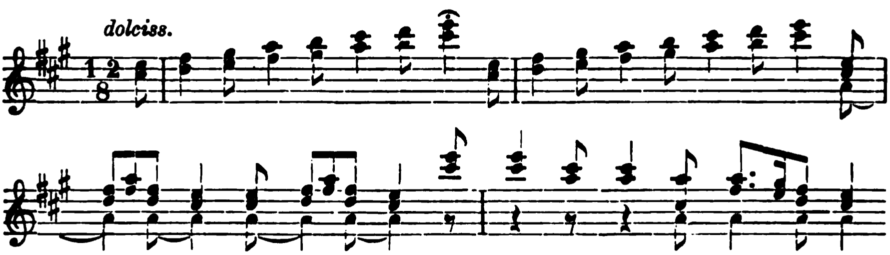


und seinem später nach jüdischer Sitte sich neigenden und an die Brust schlagenden:
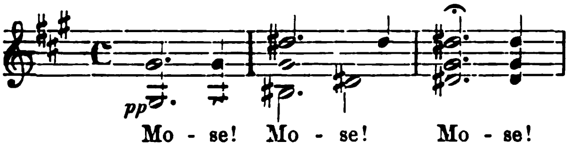


in bedeutsamem Kontrast zu den gewaltigen, eines nationalen Beiklangs nicht entbehrenden Akzenten der Solostimme.

Die Szene verwandelt sich; Tremolos der Geigen durchzittern die Luft; pp. ertönt ein pastorales, Händel abgelauschtes Thema:



wir werden ihm später an bedeutender Stelle noch einmal begegnen — Mose naht. Zu der Lenzespracht der Natur steht die Klage des gewaltigen Mannes über das Elend seines Volkes im wirksamen Gegensatz. Da ertönt mit einem Mal in geheimnisvollen Quintengängen die Stimme Gottes, von Tenor, Alt, Sopran des Chors:



Wie er die Stimme Gottes zu versinnbildlichen habe, das war für Marx ein Gegenstand langer Überlegung. »Was sie verkündete, war Ziel und Gipfel des Werks. Die Stimme mußte, treu den alten Schriften, allen Wendungen des menschlichen Gedankens und Gefühls Ausdruck geben, sie mußte Erhabenheit, Milde und Trost, sie mußte den Zorn Jehovas wiederströmen [1].« Mendelssohn, ihn auf Raphaels bildliche Darstellungen hinweisend, schlug vor: »Du nimmst einen Baß!« Spontini hielt den Canto fermo, die uralten Melodien des gregorianischen Gesanges, für das Richtige; da aber der »Mose« nichts mit dem Kirchendienst zu tun hatte, so war auch dies für Marx unannehmbar. Daß der Chor die einzig mögliche Verkörperung des Höchsten darstellen kann, das sah Mendelssohn später ein und hat es sich für seinen Paulus, wie allbekannt, zunutze gemacht; auch Carl Loewe läßt in seinem »Hiob« [2] die Stimme des Herrn aus den Wettern heraus im Chor ertönen. Die
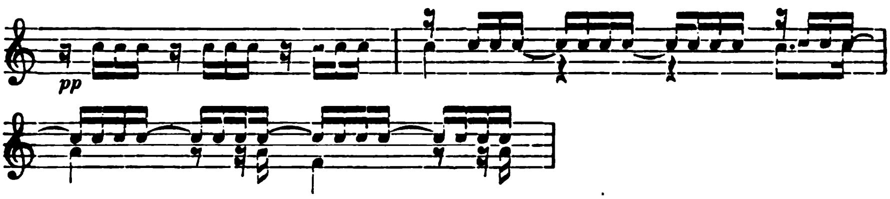
1) Erinnerungen, Bd. 2, p. 177f.

2) Komponiert 1848, ungedruckt. Der in Rede stehende Chor ist als Beilage meiner Arbeit »Carl Loewe als Kirchenkomponist« in der »Musik« (1905, J. 13) erschienen.
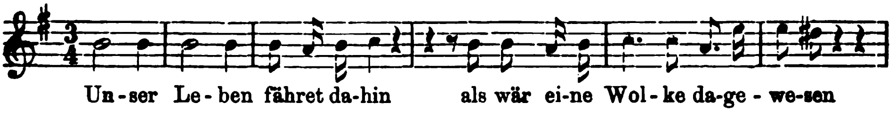
zitternde Antwort »Hier bin ich« ist großartig getroffen, ebenso die weitere Verkündigung des Göttlichen. Es ist unmöglich, hier des Ausführlichen auf die merkwürdigen Modulationen, den kühnen Wechsel der Tempi einzugehen. Die Betonung der berühmten Hiob-Stelle: »Wer ist, der so fehlet und redet so mit Unverstand?« usw. ist schlechthin unerreicht, und wir können mit gutem Gewissen uns den Worten Alvenleben's anschließen: »Nun breitet sich ein Tongemälde vor uns aus, dessen Gewalt, Hoheit und Reichthum man mit Worten vergebens nachschildern würde. Solches zu wirken ist nur der Musik und nur mit solchen Mitteln möglich. — Die Stimmung, welche dieses gewaltig vorüberrauschende Tonmeer zurückläßt, ist so, als hätte man eine Vision gehabt, als wäre uns Gott selbst erschienen, nicht in der abstracten, monotonen Hoheit nordländischer Vorstellung, sondern im vollen Glanze orientalischer Majestät, als wären Seraphim und Cherubim zürnend vor uns auf- und niedergestiegen und Schaaren liebender Engel an uns vorübergezogen.«

II. Das Gericht.

Dieser zweite Abschnitt steht an Bedeutsamkeit dem ersten sehr nach und muß es, weil die Schilderung so übernatürlicher Vorgänge wie die durch Mose ausgeführten Strafen des Ewigen notgedrungen aus der Sphäre der absoluten Musik heraustreten und in das Gebiet der Programmmusik überleiten. Daran sind schon größere gescheitert als Marx. Doch muß man die der Zeit vorauseilende Kühnheit des Komponisten in der Instrumentation bewundern, andrerseits sich an der Schönheit einiger lyrischer Stellen erfreuen. Hierher gehört namentlich eine ausdrucksvolle Arie der Mirjam und eine höchst seltsame der »Mutter der Pharaonen«. Eine hundertjährige Fürstin, die Warnerin des übermütigen Pharao, tritt hervor: eine bis zum Schluß immer wiederkehrende, zitternde, eintönige Geigenfigur:



schildert den gebrechlichen, schwankenden Gang der Greisin, die, auf den Stab gestützt, zum Sohne tritt, ganz unübertrefflich. Wer dächte bei diesem Orgelpunkt nicht an eins der großartigsten Werke der Opernmusik, an die Orest-Arie aus Gluck's taurischer Iphigenie »Die Ruhe kehret mir zurück«?! Ein glücklicher Gedanke des Tondichters war es weiterhin, uns auch den Pharao menschlich nahe zu bringen. In ihm sollte »der jugendliche Herrscher erscheinen, dessen edlere Kräfte in der Schwüle des morgenländischen Thrones längst verkohlt, dessen gute Entschlüsse in heißen Nächten und unter den Diebesgriffen unablässiger Schmeichelei früh verflüchtigt sind, und Überdruß, Jähzorn, zaghafte Unbeständigkeit hinterlassen haben[1].« So tritt er uns mit dem charakteristisch-unruhig instrumentierten Gesang:
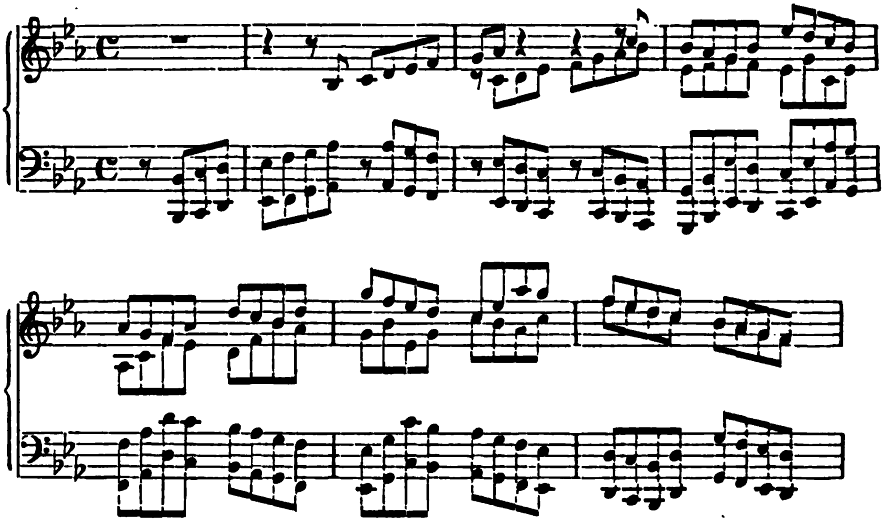


der Blasiertheit und Mißbehagen deutlich an der Stirn trägt, entgegen. Unter den

1) Marx' eigne Worte in: Mosevius, Über das Oratorium Moses. Leipzig 1843, p. 7.
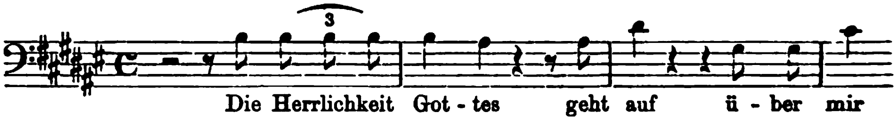
Chören dieses Abschnittes verdienen der üppige Ägypter-Chor »Laßt uns Kränze tragen von jungen Rosen!«, der Chor der Finsternis und die Fuge »Ich will dem Herrn fröhlich singen«, worin der Dank der Israeliten über die Errettung zum Ausdruck kommt, rühmende Erwähnung.

III. Der Bund.
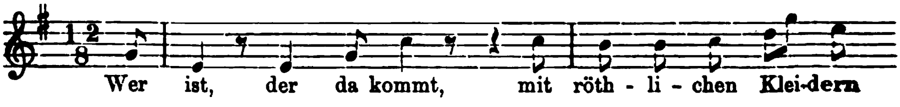
Nun zieht das Volk ruhigen Schrittes durch die Wüste:
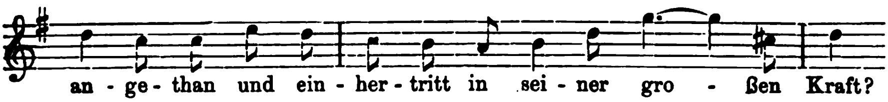


aber bald zeigt sich wieder die Verzagtheit ob der Beschwerlichkeiten der Wanderung; Seufzer werden laut und Korah steigert das Murren zu offener Empörung. Seine Rotte wird von der Erde verschlungen und büßend wirft sich das Volk zu Boden. Boten verkünden den nahenden Feind; mit prachtvollem, kriegerischem Chor (Ddur, $^3/_4$) ziehen die Waffenfähigen von dannen, indessen Mose und die andern in brünstigem Gebet zurückbleiben. Der Sieg wird mit der Hülfe des Ewigen errungen; in einer harfenbegleiteten Vision:



heiligt Mose das Volk, daß es die Gebote des Herrn vernehmen kann. Und nun folgt eine der ergreifendsten Stellen des ganzen Werkes: Mirjam, bislang nur die sanfte Jungfrau, erhebt sich aus ihrer Demut zu prophetischem Spruch. Die Binde fällt von ihren Augen, der Stern in der Nacht beginnt ihr zu leuchten. Und jene sanfte Pastoral-Melodie, die uns im ersten Teil auf Mose vorbereitete, erscheint jetzt zu eifernder Verkündigung gesteigert; sie bildet das Vor- und Zwischenspiel zu Mirjams großartigem Gesang aus dem Jesaias:





Mit einem kolossalen Doppelchor, in welchem der Tondichter noch einmal sein ganzes großes formales Können zusammenfaßt, schließt das Werk.

Die erste Aufführung des »Mose« fand am 2. Dezember 1841 in Breslau unter der Leitung von Mosewius statt, der zu diesem Zwecke eine treffliche Analyse des Oratoriums (in der ersten, später mannigfach geänderten Form) veröffentlichte (s. vorher). Am 6. Mai 1843 folgte Neustrelitz, wo der Eindruck allgemein war[1]), am 14. Oktober 1843 Erfurt unter Marx' eigener Leitung. Nach Keferstein's ausführlichem Bericht[2]) bildete diese Aufführung »einen der glänzendsten Lichtpunkte in Erfurts musikalischer Chronik« und zugleich eine Fülle von Ehrungen für den Tondichter. Später kamen Berlin, Elberfeld und Prag. Am bedeutsamsten aber dürfte die Aufführung vom 3. Juni 1853 in Weimar unter Franz Liszt's Direktion sein, bemerkenswert einmal durch das Erkennen des Neuen, Bahnbrechenden durch den Meister, dann durch den begeisterten Bericht Joachim Raff's[3]), der darin das Richtige, den Kernpunkt, traf. Die zahllosen sonstigen Besprechungen in allen möglichen Blättern nur aufzuführen, wäre undenkbar. Fast sämtliche, besonders das Organ des »jungen Deutschlands«, der von Theodor Mundt redigierte »Freihafen«[4]), betonen das Neue, den unleugbaren Fortschritt in der Kunst. Aber dabei blieb es; im allgemeinen war das Gebotene zu sehr von dem Bisherigen abweichend, als daß es ohne tatkräftige Propaganda tiefer hätte wurzeln können. Marx war nicht Richard Wagner, der, wie ich schon hervorhob, mit zäher Begeisterung seine Werke immer wieder und wieder, unbekümmert um die tobende Horde der Gegner, durch die Schrift und die Tat verteidigte. Man muß Marx' Bericht[5]) lesen, um die Tiefe seiner Enttäuschungen, zugleich aber auch die seiner prophetischen Worte zu würdigen: »Sei denn, wenn diese Zeit gekommen, meinem Werke Fortdauer beschieden, oder trete für mich ein Andrer ein: ich will freudig den begrüßen, der vollbringt, was ich gewollt, oder Höheres.«

Und diese Zeit ist gekommen, sie ist da, und eine Pflicht des deutschen Volkes ist es, das im Todesschlummer begrabene Werk zu erwecken. Heute — wo seine Erziehung zum Verständnis des wahren Wort-Tondramas durch Richard Wagner vollendet ist. Zur selben Zeit, wo Wagner »seine Laufbahn als Dichter« begann[6]), hatte Marx den Mose vollendet. Bewundernswert bleibt es bei alledem, daß der »Mose« nicht noch mehr Widerspruch fand. An der Spitze der Gegner steht Robert Schumann[7]), der sich absolut nicht hereinfindet und bitter tadelt. Aber man kennt ja Schumann's Brief an Mendelssohn über den »Tannhäuser«[8]), man kennt seine ungeheure Vor-

1) Allg. Musikal. Zeitung 1843, Bd. 45, p. 432,

2) Ebendaselbst, p. 620 und 866 ff. und Bd. 46, 1844, Nr. 40.

3) Neue Zeitschr. f. Mus. 1853, Bd. 39, Nr. 1.

4) 1843, Heft 2, p. 279.

5) Erinnerungen, Bd. 2, p. 217 ff.

6) Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde. Leipzig 1852, p. 62.

7) Neue Zeitschr. f. Mus. 1844, Bd. 21.

8) Schumann, Briefe. Neue Folge. Leipzig 1866, p. 220.

liebe für den Komponisten des »Paulus«, um auch dieses zu verstehen. Ein mit *H. T.* unterzeichneter Referent[1]) hat von der Berliner Aufführung »keinen großen und nachhaltigen Eindruck gehabt«. Das Werk sei »nicht aus innerem Drange einer großen primitiven Tonseele hervorgegangen«, mache vielmehr den Eindruck eines großartigen Experiments eines geistreichen Musikgelehrten, dem »die Technik, Routine und Empirik eines Musikers von Profession mangelt«. Während diese beiden Gegner ernst zu nehmen sind, ist dies bei zwei anderen nicht nötig. Eitner (a. a. O.), den wir als absichtlichen Verkleinerer Marx' kennen, äußert sich:

»Weder Erfindung noch die technische Behandlung ist irgendwie hervortretend und die Singstimmen werden in einer Weise mißhandelt, daß es allerdings der vollen Beredsamkeit M. bedurft haben muß, um den Chor zum Weitersingen zu bewegen.«

Einer, der eine »Geschichte des Oratoriums« zu schreiben vorgibt, der sonst so genaue und bienenfleißige F. M. Böhme, schreibt beinahe ebensoviel Unrichtigkeiten wie Worte[2]):

Marx hat ein religiöses Drama in seinem Moses(!) hervorgebracht (man denkt dabei etwa an Füllen und Kälber), das viel Interessantes enthalten soll(!). Nachdem es 1852(!) in Weimar unter Liszt und vorher in Berlin aufgeführt worden, scheint es der Vergessenheit anheimfallen zu sollen.«

Nun — wenn der Verfasser nicht einmal zwischen der ersten und zweiten Auflage seines Buches Zeit fand, wenigstens einen Blick in das Werk zu tun, und sich noch immer mit dem »soll« begnügt — was soll man dazu sagen? Auf solche Weise bringt man dem Autor nur Unehre; da ist das gänzliche Schweigen besser. Joachim Raff (a. a. O.) trifft das Richtige, wenn er sagt: »Der Mose ist die poetisch-musikalische Darstellung eines weltgeschichtlichen Vorganges, der, seines national-hieratischen Gewandes entkleidet, in wahrer reinmenschlicher Gestalt und Bedeutung zur Anschauung gebracht wird und zwar in einer dramatischen Form, welche den der gegenwärtigen Bühne nicht darstellbaren Stoff dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen durch die einzigen außer ihr noch übrigen Mittheilungsmittel erfaßbar macht.« Er verwirft deshalb auch die Bezeichnung des Werkes als »Oratorium«, ohne indeß eine neue vorzuschlagen. Wir brauchen nicht lange danach zu suchen: wie Richard Wagner's »Liebesmahl der Apostel« möge es »Biblische Szenen« oder »Biblisches Drama« künftig benannt werden.

»Künftig« sage ich — denn ich vertraue fest darauf, mit meinen Ausführungen den Anstoß zu einer Wiederaufnahme dieses durch und durch neuzeitlichen (»modernen« könnte mißverstanden werden) Werkes zu geben. Die Leiter der Gesangvereine lassen sich sonst wirklich etwas Eigenartiges entgehen. Hat doch der bedeutendste der jetzt lebenden Musikgelehrten, Hermann Kretzschmar, dem »Mose« warm das Wort geredet[3]):

»Marx entwirft geistreich, phantasievoll; er erfindet treffend und anschaulich; er erregt, erfreut, setzt in Staunen, wo es sich um bewegte Szenen handelt. Aber es haften unter den Chören, mit denen er sie ausführte, nur wenige so in der Erinnerung, daß sie unwillkürlich zu ihnen zurückkehrt. — — Doch aber bleibt der

---

1) Allgem. Musik. Zeit. 1846. Bd. 48, Nr. 24.

2) F. M. Böhme, Die Geschichte des Oratoriums. 2. Aufl. Gütersloh 1887, p. 94.

3) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. 2. Aufl. Leipzig 1899, p. 280 f.

Mose durch den Geist, der in dem Werke herrscht, und die Selbständigkeit des größten Teiles der Musik eines der achtungswertesten Oratorien der neuen Periode.«

Sei es zum Schlusse gestattet, eine zwar nicht unmittelbare, immerhin aber recht vernehmlich sprechende Äußerung **Richard Wagner's** über Marx' größte Schöpfung hinzuzufügen. Während er sich **direkt** nirgends über Marx ausspricht, (Glasenapp's Real-Encyklopädie verzeichnet auch Nichts darüber) fand ich in einem Briefe Wagners an Wilhelm Fischer (Leipzig 1888, p. 323) folgenden Passus:

Übersende mir gelegentlich mit Fracht folgendes:

1. Bach's achtstimmige Motetten. 2. Beethoven's 9. Symphonie. 3. Mozart, 3. Symphonie. 4. Die beiden Passionsmusiken von Bach. 5. **Marx, Moses** ....

Alles Übrige kannst Du nach Belieben vernichten, verbrennen und — verbrauchen — —
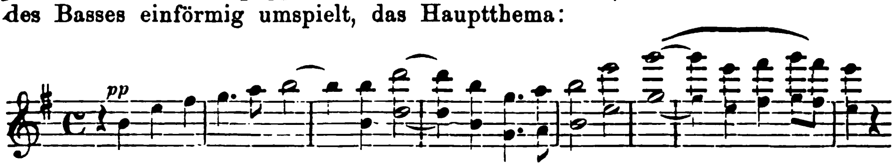
Die gute Gesellschaft, in die Wagner hier unsern Tondichter bringt, charakterisiert deutlich die nicht geringe Wertschätzung, die er für den »Mose« offenbar hegte.

Op. 11. Am Nordgestade. Fantasie für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister, Paris, bei Simon Richault. 3076. Pr. 25 Ngr. Fol. 19 Seiten. Erschienen 1845.
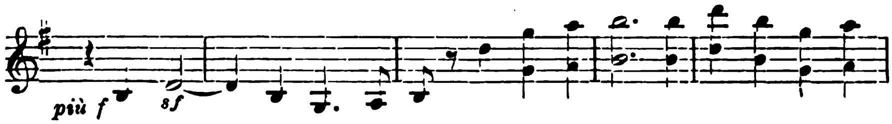
Was der Komponist hier in Tönen ausdrücken wollte, geht aus ihnen klar hervor: einsam, gehüllt in einen weiten Mantel, steht er am Gestade des Nordmeers, schaut dem ewig wiederkehrenden und ewig wechselnden Spiel der Wellen zu und vergleicht das Sinnen und Trachten der Menschenseele mit dem Gewoge des Wassers. So könnte als Motto dieser Tondichtung Goethe's Wort gelten:

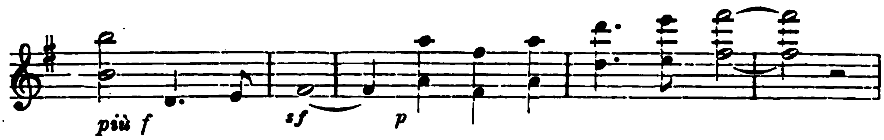
»Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!«

Dem Secondo-Spieler fällt zunächst die Aufgabe zu, das leise Murmeln der Wellen und das unruhige Plätschern, mit dem sie sich am Ufer brechen, zum Ausdruck zu bringen. Der Emoll-Akkord kehrt mehrere Male pp, durch drei Oktaven auseinandergezogen auf, dann beginnt ein fast tonlos zu nennendes Flüstern. Erst mit dem 16. Takte haucht der Diskant-Spieler *pianissimo possibile* einzelne Harpeggiandos hinein, worauf alsbald, immerfort vom Flüstern des Basses einförmig umspielt, das Hauptthema:
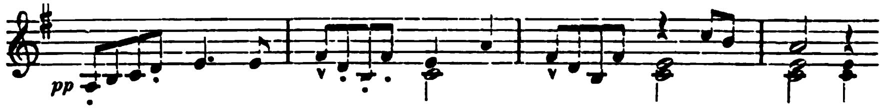


schüchtern hervortritt, um der Weise des Anfangs nochmals Platz zu machen. Nun nimmt auch der Baß das Thema, wenn auch nicht im vollen Umfange, auf; die Akzente des Diskants werden kräftiger und leidenschaftlicher:
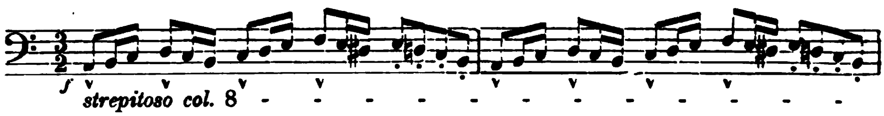




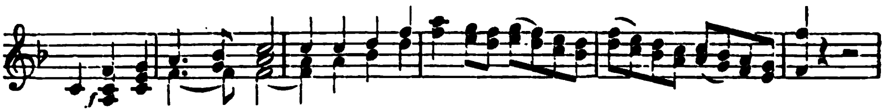
senken sich jedoch wiederum nach diesem kurzen Aufwallen zurück. Sollte nun bis hierher die äußere Situation geschildert werden — und dies ist meisterhaft geschehen — so beginnt nunmehr das innere Leben des Schauenden seinen Ausdruck zu finden, und zwar durch das Eintreten eines neuen, dem Hauptthema bis zu einem gewissen Grade ähnlichen Themas, welches — als ein Zeichen des Denkens! — leicht fugiert wird:



Diese Gedanken aber werden, da nunmehr auch die Elemente sich zu empören scheinen:
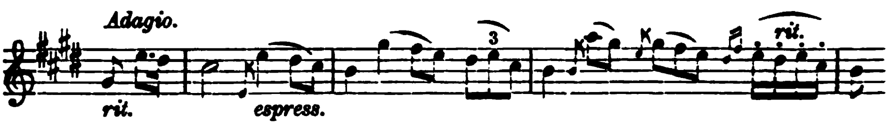


wilder und wilder, bis endlich Wut und Verzweiflung in dreifachem Forte hervorbrechen. Doch den wahren Mann vermag das Schicksal nicht zu beugen; entschlossen nimmt er den Kampf mit ihm auf; wie heroische Trompeten klingt es heraus:



Der Kampf wird durchgefochten, die Beruhigung tritt ein; nach einem für sich selbst sprechenden Rezitativ:



und einer milden, verklärten, entsagungsvollen Klage:



verläßt der Wanderer, versöhnt mit der Welt und dem Geschick, das Gestade, während die Wellen, in Flüstern ersterbend, ihm das Lied von ewiger Ruhe nachsingen.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das Studium von Beethoven's Sonaten und Symphonien die Veranlassung zu dieser Tondichtung war, — dieser unvergänglichen Bilder menschlichen Ringens, das durch Nacht zum

Licht, durch Kampf zum Siege führt. Über sie sollte Marx vierzehn Jahre später[1]) so schön schreiben, wie es noch keiner wieder getan.

Op. 12. Um Mitternacht. Fantasie für das Pianoforte zu 4 Händen. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Paris, bei Simon Richault. 3077. Pr. 20 Ngr. Fol. 15 Seiten. Erschienen 1845.

Eine ausführlichere Besprechung dieses Stückes ist nicht vonnöten, da auch hier der Gedankengang klar und anschaulich zum Ausdruck kommt. Sein vorwiegend reflektierender Charakter ist schon dadurch genügend gekennzeichnet, daß es mit einer langsamen, nach allen Regeln strenger Kunst gearbeiteten Fuge beginnt, auf welche dann ein liedartiges *Andante con moto* folgt. Der Hauptsatz ist ein großes, vortrefflich klingendes *Agitato* (F moll, $^6/_8$), in seiner ganzen Anlage der *Appassionata* abgelauscht. Die leise verklingende Coda baut sich auf dem Fugenthema des Anfangs auf.

Eine in Schumann's Zeitschrift[2]) veröffentlichte, nur zum Teil zu billigende Besprechung von Op. 11 und 12 möge hier nicht fehlen:

»Die vorliegenden Kompositionen lassen überall den bedeutenderen tieferen Geist erkennen, welcher, weit entfernt von der modernen Äußerlichkeit, Geistiges, Poetisches zu geben strebt, und auch für eine kleinere Schöpfung das Bewußtsein von der Würde künstlerischer Thätigkeit mitbringt. Kommt alles dies nicht immer entsprechend zur musikalischen Erscheinung, und müssen wir hin und wieder an der harmonischen Gestaltung, an der nicht ganz handgerechten und modernen Instrumentirung für Pianoforte, auch an minder interessanten, etwas trockenen Stellen Anstoß nehmen, so ist dies theils im Allgemeinen die Folge einer überwiegenden Beschäftigung mit der Theorie, welche, je mehr sie das Bewußtsein entwickelt, umso mehr die Unmittelbarkeit des Schaffens zurücktreten läßt, theils im Besondern Folge des Standpunktes des Verf., auf welchem bei dem Streben nach geistigem Ausdruck und Charakteristik das zweite, nothwendige, ewige Element aller Kunst, die sinnliche Schönheit, zu wenig eine gerechte Würdigung und Anerkennung findet. Denen insbesondere, welche sich für den Schriftsteller Marx interessiren, werden beide Werke eine willkommene Gabe sein.«

Sie seien, da sie bei dem Original-Verleger noch zu haben sind, allen »Quatre-mains«-Spielern warm empfohlen. Jede Bereicherung dieses Zweiges der Musik mit gediegenen Originalwerken ist nur mit Dank zu begrüßen.

Op. 13. Die Zigeunerinnen. Gedicht von L. Mühlbach. Duett für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. 3796. Pr. 20 Ngr. Fol. 11 Seiten. Erschienen 1845.

Das Gedicht hat Marx von der bändereichen Luise, der Gattin Theodor Mundts, in dessen Hause er viel verkehrte, offenbar handschriftlich erhalten; wenigstens konnte ich einen Druck nirgends auffinden. In kecker, launiger, bisweilen förmlich wildbewegter Weise schildert es die Schadenfreude einer jungen und einer alten Zigeunerin, die sie über die Leichtgläubigkeit der Städter empfinden. Die Junge hat hauptsächlich von dem Scharwenzeln junger Gecken, die Alte vom Prophezeien Vorteil gezogen.
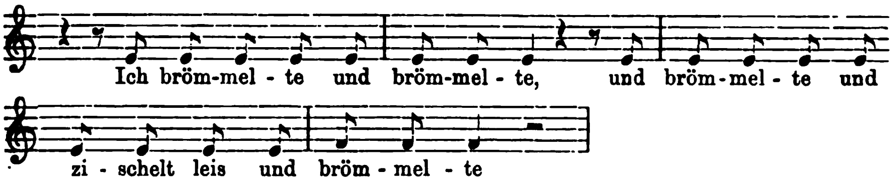
---

1) Marx' unsterbliches Beethoven-Werk erschien zum ersten Male im Jahre 1859.

2) Neue Zeitschr. f. Musik 1845, Bd. 23, Nr. 8.
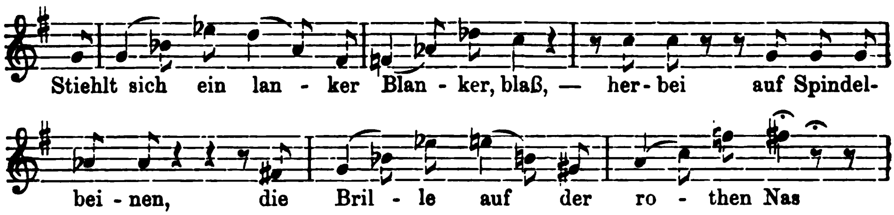
In flottestem Tempo beginnt und beharrt das eigentümliche Stück. Zu dem übermütigen Wesen der jungen:



ist das bedächtig-schlaue der alten Zigeunerin:



in trefflichen Gegensatz gebracht; es fehlen nicht interessante Harmonien und fast extravagant zu nennende Tonfolgen:



Den Schluß bildet ein tolljubelndes *Presto* im $^6/_8$ Takt.

Keferstein[1]) betrachtet das Duett als einen interessanten Zuwachs zu den schon vorhandenen Zigeunermusiken Weber's (Preziosa) und Loewe's Johann Huß[2]) und Zigeuner-Sonate[3]) und erklärt es für ein echt zigeunermäßig gehaltenes Stück. Bei einer Besetzung mit guten Sängerinnen verspricht er sich davon eine höchst eigentümliche Wirkung und schließt:

»Wir möchten dieses Duett auf dem Theater hören und sehen, denn da allein kann und wird dieses interessante Genrebild seine volle Wirkung hervorbringen.«

Op. 14. Ein Frühlingsspiel. In dreimal drei Gedichten von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Pianoforte. Drei Hefte, componirt und seiner Therese gewidmet. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Pr. 15 Ngr. 7304. 5 u. 6. Fol. 9, 11, 11 Seiten. Erschienen 1845.

Die Texte sind sämtlich dem »Neuen Frühling« entnommen, enthalten in »Neue Gedichte von H. Heine. Hamburg, bei Hoffmann und Kampe. 1844.«

Einen Liederkreis zu bilden, wie er es schon bei »Nahid und Omar«, wie es Robert Schumann in seinen berühmten Liederkreisen des Jahres 1840 getan — das bestimmte unsern Tonmeister, einige der gerade erschienenen, ein gleiches Aufsehen wie die früheren erregenden Heine'schen Gedichte zu

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1846, Bd. 48, Nr. 49.
2) Op. 82.
3) Op. 107.

betonen. Die vom Dichter gegebene Anordnung hat Marx ebensowenig berücksichtigt wie beim »Nahid« von Stieglitz, weil sie mit seinen Absichten nicht zusammentraf. Die Anordnung ist nun derart, daß immer je drei Lieder so zusammengehören, daß sie hintereinander (ohne Zwischenpause) zu singen sind. Jeder der drei Kreise ist aber in sich abgeschlossen.

Die Widmung des Kranzes an das Weib seiner Liebe läßt uns erkennen, daß der Tondichter mit seinem ganzen Herzen an das Werk gegangen ist und seinen eigenen Liebeslenz darin zu begeistertem Ausdruck gebracht hat.

Erstes Heft. I. Leise zieht durch mein Gemüth. (Neue Gedichte, Nr. VI, p. 11.)
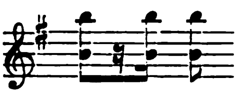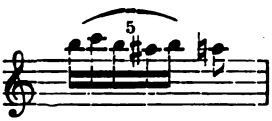
Mit diesem nächst der »Loreley« volkstümlichsten der Heine'schen Lieder beginnt der erste Kranz. Und volkstümlich (natürlich strophisch) und ganz reizend ist es komponiert. Felix Mendelssohn's Betonung steht es in keiner Weise nach; das Läuten ist durch die Figur:



die bis zum Ende in immer neuen Umformungen erklingt, sinngemäß illustriert. Ohne Aufenthalt geht es zu

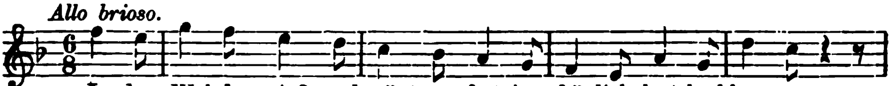
II. Der Schmetterling ist in die Rose verliebt. (Ebendaselbst, Nr. VII, p. 12.)

Zwei leichte Figuren:

 und: 

schildern das Flattern des verliebten Tierchens; die erste (dieser Schilderung gewidmete) Strophe ist durchweg in E moll, die zweite, welche es mit der Rose zu tun hat, in G dur gehalten. Nach nochmaliger Wiederholung dieses Wechselspiels in Strophe 3 und 4 tritt

III. In dem Walde sprießt und grünt es (Ebendaselbst, Nr. II, p. 7) mit Feuer und Kraft hervor:
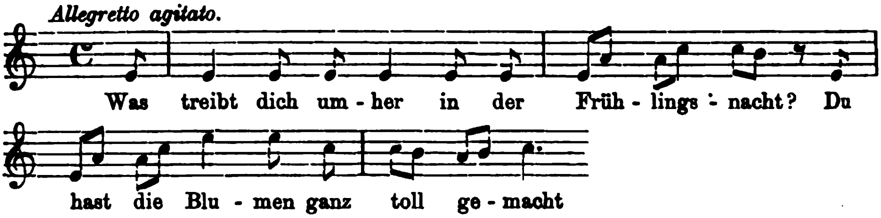


Dem musikalischen Ausdruck des Nachtigallenschlages ist durch lang anhaltende Triller in der Begleitung (im ganzen 18 Takte) in weitem Maße Rechnung getragen.

Zweites Heft. Die Grundstimmung dieses Kreises ist im Gegensatz zum vorigen eine ernstere, melancholische.

I. Gekommen ist der Maye. (Ebendaselbst, Nr. V, p. 10.)

Auch hier zeigt sich, wie bei II. des ersten Heftes, eine Symmetrie in der Betonung von je zwei und zwei Strophen: Strophe 1 und 3 volkstümlich-einfach, 2 und 4 leidenschaftlich-schmerzvoll. Etwas Besonderes ist nicht zu erwähnen; die Erfindung der beiden Themen ist wenig bedeutend. Dagegen ist

II. Was treibt dich umher in der Frühlingsnacht? (Ebendaselbst, Nr. XVII, p. 24) durchaus in großem Stil gehalten; der Tondichter hat die geradezu wundervollen Dichterworte mit edler Leidenschaft beseelt. Schon der Anfang mit seinem drangvoll-heißen Flüstern:
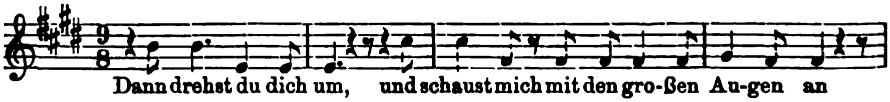


zeigt dies klar an; im weitern Verlauf steigert sich die Aufregung zum FFF, und in einem langen Nachspiel (15 Takte) läßt der Komponist, ganz ähnlich wie es Robert Schumann so oft und schön verstanden, diese erregten Gedanken zu höchster Kraft anschwellen und im pp austönen. Und so kann sich in

III. Wie des Mondes Abbild zittert (Ebendaselbst, Nr. XXIII, p. 31) in einem lang und edel geführten *Adagio*, das beruhigte Gemüt in die stille Andacht der Natur versenken und zu den »ewigen Lichtern« aufblicken [1]).

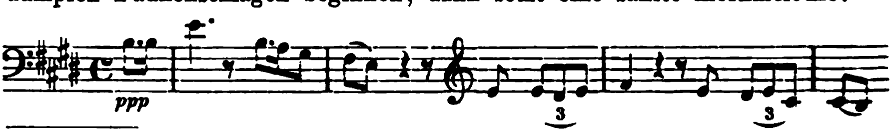
Drittes Heft. I. Es drängt die Noth, es läuten die Glocken. (Ebendaselbst, Nr. XI, p. 18.)

Ein ausgedehntes, leidenschaftlich bewegtes Vorspiel (12 Takte) deutet auf Besonderes hin. Die Verschwörung der heterogensten Dinge, des Frühlings, der Rosen, der Nachtigall und zweier schöner Augen gegen den liebenden Jüngling — alles dies soll im Vor- und Nachspiel erläutert werden. Bei aller Leidenschaft entbehrt dieser Gesang ebensowenig des Humors, wie Schumann's alte Geschichte, die ewig neu bleibt [2]). Aber in

II. Wenn du mir vorüber wandelst (Ebendaselbst, Nr. XIV, p. 21) zeigt sich nur selige Beglückung beim Anschauen der Geliebten. Dabei ist die Deklamation spart und treffend:



III. Wie die Nelken duftig athmen! (Ebendaselbst, Nr. XXVI, p. 34), der Schlußgesang der »Trilogie der Leidenschaft«, ist das bedeutendste Stück von allen, so durchaus orchestral gedacht, daß wir ruhig von einzelnen Instrumenten sprechen dürfen, und hat die typische zweiteilige Arienform angenommen. Der erste langsame Teil entrollt uns ein Naturbild von hoher sinnlicher Schönheit; ppp-Tremolos der Geigen, unterbrochen von kurzen, dumpfen Paukenschlägen beginnen; dann setzt eine sanfte Hornmelodie:

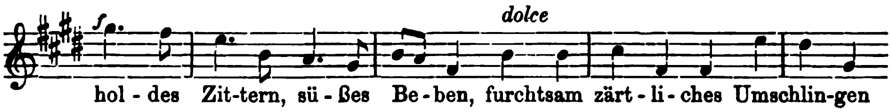


1) Man lese dazu Marx' Erläuterungen zum Largo der Beethoven'schen A dur-Sonate Op. 2 und dem Andante der 1. Symphonie! 2) Op. 48, Nr. 11.

immer von den gleichen Instrumenten begleitet, ein, so daß sich ein Vergleich mit dem Nocturno aus dem »Sommernachtstraum« unabweislich aufdrängt. Nun ergreift die Singstimme die Hornkantilene in geringer Veränderung, wird aber in der Detailmalerei bald selbständig:



Nun ein Nachspiel des Horns und fast plötzlicher Übergang in den zweiten Teil (*Allegro agitato*, E moll). Nur solange die Umrisse des Landhauses, in dem das Liebchen wohnt, verschwommen sind und das Geräusch vom Klirren der Glastür sich undeutlich hören läßt, bleibt die Molltonart bestehen — dann geht es, zwischen Freude und geheimer Angst anfangs noch wechselnd:



unaufhaltsam bis zum Ausbruch des höchsten Entzückens, in welchen der jauchzende Triller der Nachtigall hineintönt.

Möge zum Schluß noch ein Teil der etwas weitschweifigen, jedoch das Richtige treffenden Keferstein'schen Kritik[1]) Platz finden:

»Jedes dieser interessanten Hefte bildet für sich insofern ein abgeschlossenes, rundes Ganzes, als der Verfasser die ergriffenen Texte so geschickt zusammengestellt und aneinander gereiht hat, daß immer ein Lied in das andere hinüberleitet, die Situation des einen die des andern bedingt und vorbereitet, eines aus dem andern, wie etwa die Kelche gefüllter Primeln und Aurikeln, scheinbar frei und doch mit innerer Nothwendigkeit hervordringt.« — »So sind hier eng verflochtene Liederkränze zu erwarten, ein Punkt, den man wohl ins Auge zu fassen hat, wenn man dem geistvollen Verfasser sein gutes Recht gewähren und sich den Genuß und die Freude an diesen dankenswerthen Gaben nicht verkümmern will.«

Marx selbst ergreift zu seinem Werke in den »Erinnerungen«[2]) das Wort:

»Hatte ich mich doch in dem ‚Frühlingsspiel' nicht dazu verstehen können, die Begleitung leichter zu setzen, als ihr Antheil an den Bildern, die sich entrollen, gestattete. Und doch wußte ich wohl, wie gern unsere Pianisten es sich bequem machen, wenn sie nicht die Aussicht haben, ihre ‚Bravour' zur Schau zu stellen.«

Exemplare des Werkes sind beim Verleger noch vorhanden.

Op. 15. Schlummerlied »Ruhe, süß Liebchen, im Schatten« von Ludwig Tieck für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) und Pianoforte ad libit. Leipzig, bei Siegel & Stoll. 23. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Fol. 15 Seiten. Erschienen 1846.

Die berühmte Dichtung Tieck's steht im zweiten Band der »Volksmährchen, herausgegeben von Peter Leberecht« (Berlin 1797), und ist enthalten in »Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1846, Bd. 48, Nr. 48.

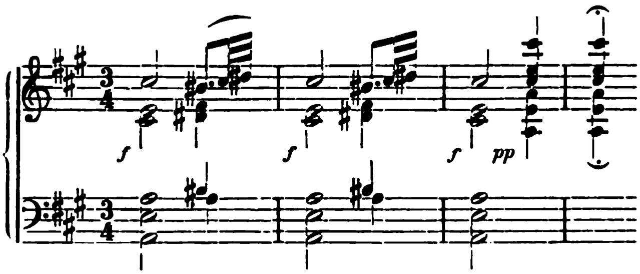
2) Bd. 2, p. 220.

aus der Provence«[1]); sie ist zahllos komponiert worden[2]). Auch Marx kann mit hohen Ehren in der Reihe dieser Tondichter bestehen. Es zeigen sich zwei gesonderte Themen: ein lauschiges im $^4/_4$ und ein wiegendes im $^6/_8$ Takt. Dabei ist zu bemerken, daß dieser Wechsel nicht mit den Strophen-Enden bzw. -Anfängen der Dichtung zusammenfällt, sondern in den letzten beiden Verszeilen der ersten und zweiten Strophe eintritt. Die letzte behält gänzlich den $^6/_8$-Takt bei, formt aber die Wiegenmelodie sehr glücklich zu bewegter Weise um. Wie ein Referent[3]) richtig betont, hat Marx das reizende Gedicht in seiner ganzen Zartheit und Anmut ergriffen; der schöne Gesang, leicht dahinschwebend, wie »Frühlingshauch von Blumenduft geschwängert«, wird bei entsprechendem Vortrag von trefflicher Wirkung sein.

Op. 16. Grosse Sonate für Pianoforte componirt und Seiner Königlichen Hoheit dem Regierenden Großherzog Georg von Mecklenburg-Strelitz ehrfurchtsvoll gewidmet. Leipzig, bei Siegel & Stoll. London, bei Ewer & Co. St. Petersburg, bei M. Bernard. 20. Pr. $1^1/_2$ Thlr. Fol. 33 Seiten. Erschienen 1846.

Viele Vorzüge, leider aber auch viele Schwächen weist dieser erste und letzte Versuch Marx', ein Klavierwerk im großen Stil zu schreiben, auf. Die Vorzüge bestehen in der poetischen Idee, sagen wir in der Tiefe der Gedanken; die Schwächen in dem auffälligen Mangel größerer Kombinationen, in der Verkennung des Wertes der ersonnenen Themen. Daß der gedankliche Inhalt den großen Sonatenwerken Beethoven's entspricht, liegt zu klar auf der Hand, als daß es geleugnet werden könnte; die Gestaltungskraft aber, die Durchführung der teilweise sehr schönen Themen wird vielfach vermißt.
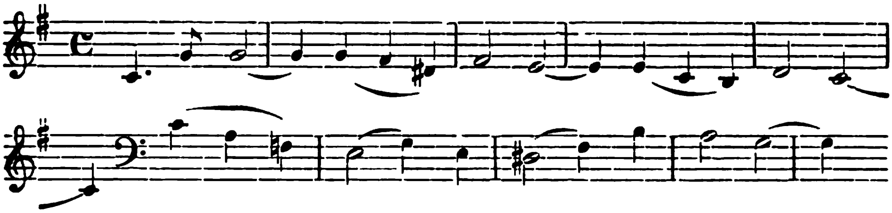
Der Hauptwert der Sonate (man könnte sie auch eine »pathetische« nennen) liegt zweifellos im ersten Satze. Dieser beginnt mit einer langsamen, »*Pesante*« überschriebenen Einleitung, deren erste schwergewichtige Takte:
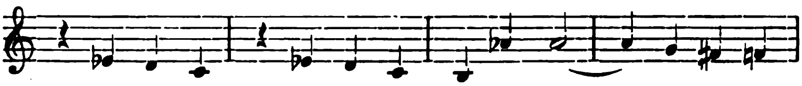


wie eine bange, vorwurfsvolle Frage an das Schicksal sich vernehmen lassen. In dieser Weise, unterstützt von einem schnell verlöschenden, klagenden Sang, spinnt sich die Introduktion weiter fort, um nach einem heftigen Aufschrei und blitzartig in die Tiefe stürzenden Gängen zum Hauptsatz (*Allegro assai ed agitato*) überzuleiten, dessen prachtvolles Thema:
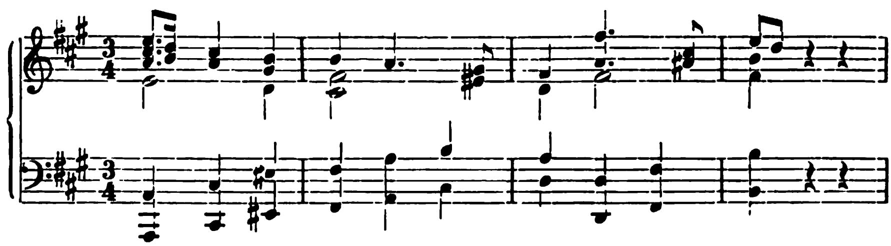
---

1) a. a. O. p. 216.
2) Besonders schön von Franz, Brahms und Marschner.
3) Allgem. Musikal. Zeit. 1846, Bd. 48, p. 299.
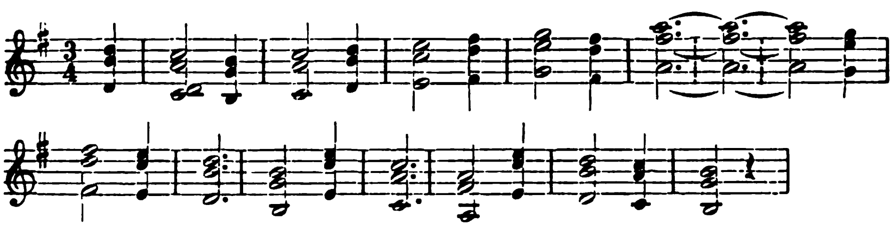


ein leidenschaftliches und leidenvolles Drängen, Ringen und Kämpfen ausdrückt. Dieses so treffende Motiv wird aber von dem Komponisten zu wenig ausgenutzt. Wohl kehrt es noch einmal in der Oktave wieder, taucht auch später vorübergehend auf, muß aber zugunsten eines anderen, weit weniger bedeutenden:



weichen. Dadurch schwächt sich das Interesse an dem so schwungvoll und vielversprechend eröffneten Satze ab, der indes in seiner technischen Durchführung noch vieles Interessante darbietet. Der zweite Satz (*Adagio religioso*) ist — wie bei Beethoven — ein inniges Gebet um Frieden und Erlösung; das Thema:



ist gesangreich und böte zu größerer Entfaltung Platz, als der Tondichter ihm hat angedeihen lassen; es verliert sich unter einem Übermaß von etüdenhaften Gängen. »Neue Stacheln«[1]) bringt der dritte Satz, ein Scherzo (*Prestissimo possibile*); beschwichtigend erklingt das Trio:



das Scherzo kehrt wieder und geht ohne Aufenthalt in das Finale über, welches (*Allegro fuocoso*) das Scherzo-Thema zunächst im $^4/_4$ Takt und wilder Aufregung ausführt, dann aber zu einem »*Brillante*« überleitet, welches in der Tat nur diese virtuosenhafte Bezeichnung verdient. Wie Brendel[2]) richtig hervorhebt, verflacht es sich in Äußerlichkeiten.

So sehen wir also, daß dieser Versuch Marx' im ganzen als gescheitert zu betrachten ist. Sicher hat er dies selbst gefühlt und demzufolge das Ge-

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1846, Bd. 48, Nr. 22, p. 366.
2) N. Ztschr. f. Mus. 1846, Bd. 25, Nr. 10.

biet verlassen. Wir meinen mit Unrecht. Denn der geistige Inhalt ist, wie schon hervorgehoben, doch so bedeutend, daß ein neuer und wieder neuer Versuch den Tondichter zu immer größerer Vollkommenheit auch darin geführt haben würde. Zu den Schmähungen aber, die Eitner dem Werke angedeihen läßt, liegt auch nicht die Spur einer Berechtigung vor.

Op. 17. Meine Seele ist stille zu Gott. Hymne für vierstimmigen Chor mit Pianofortebegleitung. Minden, Musikalien-Magazin bei W. Fißmer & Comp. Pr. der Partitur ohne Stimmen 15 Sgr. Fol. 11 Seiten. Erschienen 1846.

Die Worte aus Psalm 62, V. 2, 3 und 8.

Eine kontrapunktisch ganz vorzüglich ausgeführte Arbeit, durchweg für den Chor allein, aus zwei Teilen bestehend. Der erste längere geht in mäßiger Bewegung ($^4/_4$), der zweite feurig bewegt und stark ($^6/_4$). Eine vom Baum der Theorie gepflückte, vollsaftige Frucht.

Op. 18. Wanderlied von Wilh. Müller für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) und Pianoforte ad libit. componirt. Leipzig, bei Siegel & Stoll. 32. Pr. 1 Thlr. Fol. 13 Seiten. Erschienen 1846.

Das Gedicht ist nicht von Wilhelm Müller, sondern von Joseph v. Eichendorff; in des letzteren »Gedichten« (Berlin 1837, p. 4) steht es unter der Überschrift »Allgemeines Wandern«.

Ein dankbareres Stück für vier Solostimmen als dieses läßt sich kaum denken. Mit fröhlicher Munterkeit, flott und leicht, nur in der Mitte an einer kleinen Stelle sinnig zurückhaltend, schreitet das melodiöse Werk bis zum Ende fort. Die sehr kunstreiche Arbeit tritt dabei nirgends aufdringlich hervor; seinen Eindruck bei den Zuhörern wird es bei nur einigermaßen sinngerechtem Vortrag nie verfehlen können.

Op. 19. In banger Zeit. Vierstimmiger Chor mit Pianofortebegleitung. Minden, Musikalien-Magazin bei W. Fißmer & Comp. Pr. der Partitur mit Stimmen 25 Sgr. Fol. 19 Seiten. Erschienen 1846.

Text: Die bekannten Choralworte »Verleih uns Frieden gnädiglich« usw.

Über die Bedeutung der Kirchenmusikwerke unseres Tondichters haben wir uns bereits so weitläufig ausgelassen, daß wir hier nur schon Gesagtes wiederholen müßten, wenn wir eine ausführlichere Analyse des ziemlich umfangreichen Werkes geben würden. Über die Kunst des Satzes deshalb hier kein Wort. Bemerkenswert ist in diesem Stück vor allem das Hervortreten und die Selbständigkeit des begleitenden Instrumentes. Schon das Vorspiel von nicht weniger als 56 Takten weist darauf hin, daß wir einen breit angelegten Gesang zu erwarten haben. Neben feierlichen Akkorden, die auf inbrünstiges Gebet hindeuten, zeigen sich darin auch bewegtere Stellen, die die »schwere Noth der Zeit« treffend zum Ausdruck bringen. Der Wechsel von Solo und Chor, die mannigfachen instrumentalen Zwischenspiele, dabei der fast durchweg choral- oder wenigstens kirchenliederartig gehaltene Satz der Singstimmen — all dies führt uns mit fast dramatischer Gewalt in ein

altes Klosterrefektorium, wo Mönche und Nonnen (Soli) und angstvolles Volk (Chor) den Herrn um das Ende der Kriegsnot anflehen.

Es sind wirklich viel Schätze vergraben — nicht bloß im Vatikan.

Op. 20. In der Frühe. Gedicht von Göthe, für sechs Solostimmen (2 Soprane, Alt, Tenor, 2 Bässe) und Pianoforte ad libit. componirt. Leipzig, bei Siegel & Stoll. 33. Pr. $1^1/_4$ Thlr. Fol. 15 Seiten. Erschienen 1846.

Goethe's Gedicht steht ohne Überschrift[1]) in der »Lieder für Liebende« überschriebenen Gruppe. Wenn eines, so verlangt dieses die Musik; denn auf das Ständchen, das Männer (von außen) bringen, antworten Frauen (von innen). Der schon in der Dichtung reizende Gegensatz zwischen beiden Stimmen, die von der beabsichtigten himmelweit entfernte Wirkung des Gesanges auf die schlafenden Frauen, welche — anstatt erweckt zu werden — sich von dem »schönen Getöne« vielmehr einschläfern lassen, hat durch die überaus liebliche und scherzende Musik ein neues, frisches Leben gewonnen. Das Stück beginnt mit dem männlichen Terzett, recht jung und morgenschön in D dur, wobei durch die Anordnung der Singstimmen ein orchestraler Effekt (Hornklang) erreicht wird. Besonders eindringlich läßt sich dabei der erste Baß vernehmen. Lieblich antworten die Frauen im weichen B dur; während der erste Sopran die Weise des Ständchens sanft hervorhebt, übernimmt der zweite den Ausdruck des Einlullens und Wiegens. Nach nochmaliger (verkürzter) Wiederholung dieses Wechselgesanges werden nun alle sechs Stimmen höchst kunstreich miteinander verflochten; die Männer ziehen, wie ja nicht anders zu erwarten, den Kürzeren und das ganze verunglückte »große Wirken« endet im Pianissimo, indem die Frauen sich auf die »andere Seite« legen und die Männer mit ziemlich langen Nasen und recht kleinlaut abziehen. Keferstein[2]) hat recht, wenn er am Schluß seiner kleinen Besprechung hervorhebt, daß man dem Komponisten für seine Gabe überall Dank wissen wird.

Mit diesem holden Scherz endet das fruchtbare Schaffensjahr 1846. Scheint es doch, als wenn Marx sich nach der anstrengenden Tätigkeit des vorangegangenen, in welchem der dritte Band der Kompositionslehre vollendet wurde, in eigenen Schöpfungen erholen wollte.

Op. 21. Gebet um Kirchenfrieden. Vierstimmiger Chor mit Pianoforte-Begleitung. T. Trautwein'sche Buch- und Musikalien-Handlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Straße Nr. 8. Petersburg, bei M. Bernard. Leipzig, bei C. F. Leede. Preis der Partitur $17^1/_2$ Sgr. Preis jeder Chorstimme 5 Sgr. Fol. 13 Seiten. Erschienen 1847.
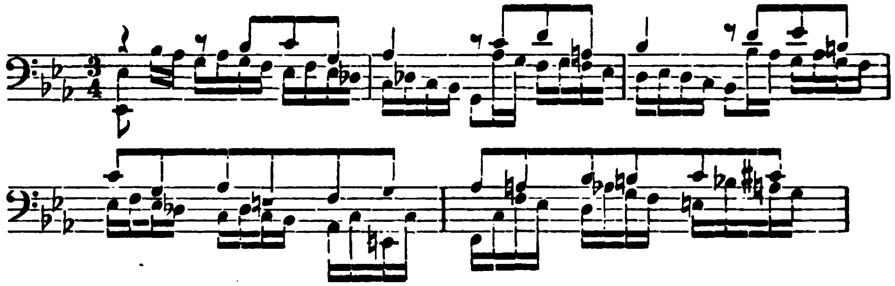
Die Dichtung (zwei schwungvolle Strophen) scheint von Marx zu stammen; sie ist auf der Innenseite des Titelblattes ohne Nennung des Autors abgedruckt.

Der Gesang hebt nach zwei vollakkordigen Einleitungstakten des Klaviers vollstimmig an und beginnt bald sich kontrapunktisch zu gliedern. Nach

1) Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1835. Bd. 47. p. 38.

2) vgl. Keferstein's Besprechung von Op. 13.

der Beendigung der so vom ganzen Chor gesungenen ersten Strophe folgt ein längeres Zwischenspiel in Sebastian Bach's Art:



worauf »Ein Einzelner« (Baß) mit der gleichen reich figurierten Begleitung die zweite Strophe anhebt. Der Chor fällt leise voller Andacht ein; der »Einzelne« tut die nachdrucksvollen Fragen »Ob Gott? — ob Weltgeist?, worauf dann abermals der Chorgesang das Anfangsmotiv aufnimmt und den Gesang stark, in ruhiger Erhebung, zum Ende führt. Sehr schön wirkt eine 12 Takte währende harfenartige Begleitung.

Op. 22. Spanische Lieder übertragen von Emanuel Geibel für eine Singstimme und Piano. Berlin, bei Stern & Cie., Jägerstraße Nr. 36. Heft I Nr. 1—6. Pr. $^2/_3$ Thlr. Heft II Nr. 7—12. Pr. $^2/_3$ Thlr. Fol. 15, 17 Seiten. Erschienen 1847.

Sämtliche Gedichte, bis auf das erste, sind in »Volkslieder und Romanzen der Spanier im Versmaße des Originals verdeutscht durch Emanuel Geibel« (Berlin 1843) enthalten, aus welchen bekanntlich auch Robert Schumann seine bekannten »Spanischen Lieder«[1]) geschöpft hat. Auch hier herrscht, wie beim »Frühlingsspiel« (Op. 14), offenkundig das Bestreben vor, fortlaufende Liederkränze (2) zu bilden; im ersten Heft finden wir (abgesehen vom ersten Lied als Einleitung des Ganzen) die Kreuz-, im zweiten die B-Tonarten vorherrschend, so daß ein unmittelbarer Übergang von einem Lied in das andere erfolgen kann.

Erstes Heft. Nr. 1. Sehnsucht. Gedicht von E. Geibel, als Einführung.

Die Wahl dieses außerhalb des Rahmens der übrigen liegenden, bereits in Geibel's erster Gedichtsammlung[2]) enthaltenen Liedes beweist, daß auch Marx ein »Liederspiel« beabsichtigte. Die volkstümliche, strophische Komposition des auch von Schumann betonten Gesanges »Ich blick in mein Herz und blick in die Welt«[3]) drückt dem Inhalt des Zyklus das charakteristische Gepräge auf: Sehnsucht, Lieben und Leiden, Todesverlangen.

Nr. 2. Bedeckt mich mit Blumen. (Volkslieder XIII, *Cubridme de flores*, p. 17.)

Es ist ein süßer Liebestod unter Blumen, den sich das Mädchen wünscht; der Tondichter hat darum die im Einleitungslied vorherrschende Molltonart ganz verlassen; in dem einfachen, seelenvollen Gesang zeigt sich der Schmerz der Liebe durch die Süße ihrer Qualen verschleiert.
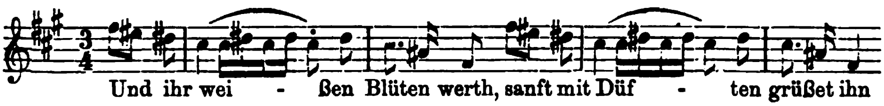
1) Op. 138. 2) Berlin 1840, p. 119. 3) Op. 51, Nr. 1.

Nr. 3. Meine Seel' in Schmerz befangen. Vom Infanten Don Juan Manuel. (Ebendaselbst XII, *Mi alma mala se para*, p. 16.)

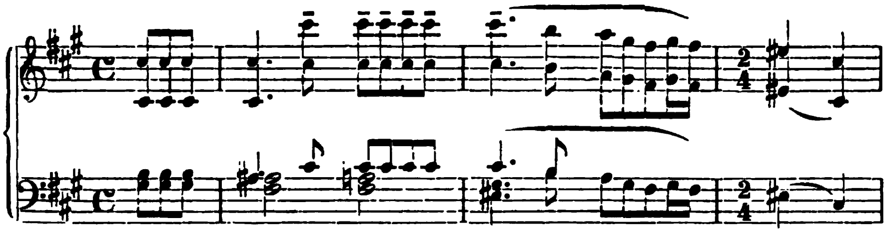
Zärtlichkeit und Stolz sind in gleicher Weise prägnant durch eine charakteristische Melodie gekennzeichnet.

Nr. 4. Nelken wind' ich und Jasmin. (Ebendaselbst XXXVII, *Cojo jazmin y clavel*, p. 58.)

»Zart und weilend« hat Marx sehr passend als Tempo- und Ausdrucksbezeichnung gegeben. Die Gedanken des liebenden Mädchens sind nur auf den Geliebten gerichtet; selbst eine so mechanische Arbeit wie das Winden des Blumenstraußes wird dadurch beeinträchtigt; und diese Zerstreuung, dieser Mangel an Sammlung wird sehr sinnreich durch einen immerwährenden Taktwechsel angedeutet: 1. Takt $^4/_4$, 2. Takt $^2/_4$, 3. Takt $^4/_4$, 4. Takt $^3/_4$, 8. Takt $^4/_4$, 9. Takt $^2/_4$, 10. Takt $^4/_4$ usw. Von dem Moment aber, wo das Mädchen die Bedeutung des gewundenen Straußes, als eines Boten an den Jüngling ihrer Wahl, kundgibt, bleibt die Einheit des Taktes länger bestehen; kleine Koloraturen wie:



geben dem Ganzen ein sehr zartes, Begleitungsfiguren wie hier:
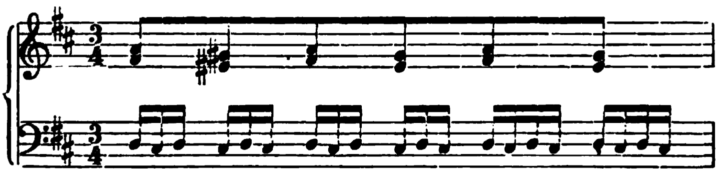


ein tränenvolles Gepräge.

Nr. 5. Komm o Tod. Vom Kommendador Escriva. (Ebendaselbst XXI, *Ven muerte tan escondida*, p. 31.)

Ein inniges Sterbelied ohne besondere Eigentümlichkeiten.

Nr. 6. Klinge, klinge mein Pandero. Alvaro Fernandez de Almeida. (Zigeunerlied.) (Ebendaselbst XVIII, *Tango vos el mi pandero*, p. 26.)

Bereits in den »Zigeunerinnen« (Op. 13) hatte Marx seine Fähigkeit und Sicherheit für dergleichen charakteristische Vorwürfe bewiesen; er beweist sie von neuem in diesem Gesange, dem zweifellos wertvollsten der ganzen Sammlung, und geeignet, die bekannte Jensen'sche Komposition in den Schatten zu stellen. Eine wilde Figur, die bis zum Schluß anhält, ist das Signum dieses Stückes; das Tönen des Pandero selbst wird durch das Motiv:



gemalt.

Zweites Heft. Nr. 7. Unter den Bäumen. Antonio de Villegas. (Ebendaselbst XLI, *En la peña, suso la peña*, p. 64.)

Ein schönes Wiegenlied, wie der Text es vorschreibt.

Nr. 8. Wohl aus hartem Felsgestein. (Ebendaselbst XXVII, *De piedra pueden decir*, p. 39.)

Ein hartes, strenges Lied, in der Begleitung an Schumann's »Ich kanns nicht fassen, nicht glauben« [1]) lebhaft erinnernd.

Nr. 9. Alle gingen Herz zur Ruh. (Ebendaselbst VIII, *Todos duermen corazon* p. 11.)

Still und traurig, langsam, wie todesmatt, erklingt gleich das Vorspiel mit seinen Staccatos im pp; dann setzt die Singstimme müde ein, immer von Staccato begleitet. Nur im Mittelsatz scheint — für eine kurze Zeit — ein Hoffnungsschimmer zu leuchten; aber bald erlischt auch der, und das Lied endet, wie es angefangen.

Nr. 10. Tief im Herzen trag' ich Pein. Luis de Camoens. (Ebendaselbst IV, *De dentro tengo mi mal*, p. 6.)

Bei diesem Gesang befremdet die Wahl des Polacca-Tempos. Zwar zeigt sich im Baß der Begleitung durch eine Violoncell-Imitation:



die schmerzvoll-unruhige Erregung; ebenso lassen späterhin Staccato-Synkopen das Sprühen des Funkens gut hervortreten — im ganzen aber hinterläßt das Stück einen nur wenig befriedigenden und nachhaltigen Eindruck.

Nr. 11. Hoch, hoch sind die Berge. Pedro de Padilla. (Ebendaselbst XXXVI, *La sierra es alta*, p. 57.)

Schön empfunden dagegen und durch den sinngemäßen Wechsel von Tonart und Takt besonders anmutig ist dieses Mädchenlied. Anfänglich in F moll ($^6/_8$), zur Schilderung der Bergeshöhe, tritt bei der Bitte an das Mütterlein das verwandte As dur ($^4/_4$) ein. Die unbefriedigte Sehnsucht, die das Ganze beherrscht, gibt sich schon dadurch zu erkennen, daß das Lied mit der Dominante beginnt und endigt.

Nr. 12. Dereinst dereinst. Cristobal de Castillejo. (Ebendaselbst III, *Alguna vez*, p. 5.)

Ein breit ausgeführter, beruhigender Schlußgesang, dessen die Unrast des Lebens schildernden Synkopen endlich friedlichen Gängen und Akkorden weichen müssen.

Im ganzen ist dieser Liederkranz weniger bedeutend und eindrucksvoll als das »Frühlingsspiel«.
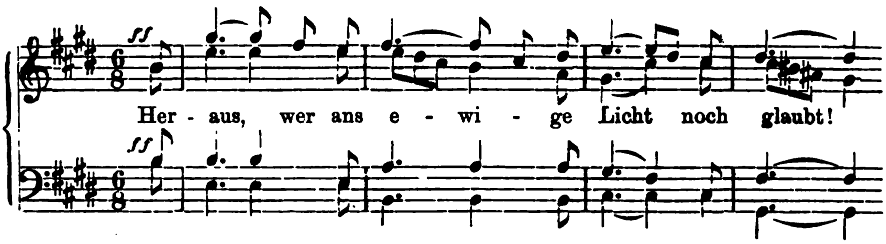
Op. 23. Morgenruf von G. Herwegh für Männerchor, achtstimmig. Minden, bei W. Fißmer & Comp. Leipzig, bei R. Friese. Pr. 25 Sgr. gr. 8. 20 Seiten. Erschienen 1848.

Georg Herwegh's hochberühmtes Freiheitslied ziert seine anonym erschienenen »Gedichte eines Lebendigen« [2]).

1) Op. 42, Nr. 3.

2) Zürich und Winterthur 1843, Bd. 2, p. 4—6.

In diesem und dem folgenden begeisterungsvollen Gesange hat Marx seine freiheitlichen Gesinnungen im Jahre 1848 ausgesprochen. Wenn wir ihn hören (wann?), so würden wir ebenso wenig, wie es jetzt beim Spielen der Fall ist, an die kunstvolle Durcharbeitung denken; nur die hohe Glut der Begeisterung würde uns daraus entgegenleuchten. Wie sinnvoll ist der Beginn durch die Molltonart geschaffen; bei aller Kraft und straffen Rhythmik markiert sie doch die noch dampfenden Nebel des Morgens, aus denen der Lerchengesang unser Ohr berührt; wenn sich dann der Sonnenball in vollem Glanz erhebt, beginnt die Durtonart einzutreten, — jetzt ist der Tag erwacht — plötzlicher Übergang aus G- nach Es dur. In feuriger Lebhaftigkeit beginnt und endet der Schlußsatz der Strophe:



Der Chor ist (in der letzten Strophe mit geringfügigen Abweichungen) strophisch komponiert.

Op. 24. »Hinaus mein Lied« Freiheitsgesang für Baryton mit Pianoforte. Minden, bei W. Fißmer & Co. Leipzig, bei R. Friese. Pr. $7^1/_2$ Sgr. gr. 8. 11 Seiten. Erschienen 1848.

Über den Dichter (Weber Witte) konnte ich nichts ermitteln.

Das einstimmige Analogon des vorigen; voll Mut und Stärke setzt der Gesang nach langem Vorspiel ein und wird durch fünf Strophen geführt. Der Stimme werden nicht geringe Anstrengungen zugemutet.

Op. 25. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Minden, bei W. Fißmer & Comp. Leipzig, bei R. Friese. Pr. der Partitur $7^1/_2$ Sgr. Stimmen $7^1/_2$ Sgr. gr. 8. 12 Seiten. Erschienen 1848.

Nr. 1. **Wenn die Nacht mit süßer Ruh'. H. W. v. Ramford.** Ein nicht korrigierter Setzerfehler hat den Namen des Dichters entstellt. Es handelt sich um Heinrich Wilhelm v. Stamford, einen Generalleutnant; in seinen »Nachgelassenen Gedichten« (Hannover 1808) findet sich der Text mit der Überschrift »Ständchen« (p. 30).

Ein anspruchsloses kurzes Abendlied, mit schöner Melodik und trotz seiner Kürze fein gearbeitet.

Nr. 2. Der tadellose große Herr. Mohammed Schemseddin.

»Mohammed Schemseddin«, die Sonne des Glaubens, mit dem Beinamen Hafis, der Bewahrer des Korans, weil er dies heilige Buch von einem Ende zum andern auswendig wußte, war geboren zu Schiras und lebte daselbst von den ersten bis zu den letzten Dezennien des 14. Jahrhunderts hin, in Zeiten also, wo es bei uns im Occident noch tief nachtete.« Diese Stelle aus der Vorrede eines der köstlichsten Bücher[1]) macht uns mit dem Dichter,

1) Richard Wagner an Theodor Uhlig (Briefe, Leipzig 1888, p. 220f.), »Jetzt
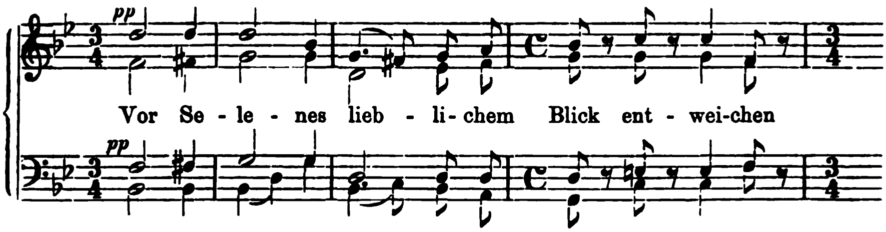
bzw. Nachdichter des in Rede stehenden und einiger noch folgender Gesänge bekannt. Es ist Georg Friedrich Daumer, der berühmte Erzieher des Findlings Kaspar Hauser, über dessen dichterische Bedeutung von Interessenten ein kleiner Aufsatz von mir[1]) nachgelesen werden kann. Daumer's »Hafis«, ein einzigartiges, bisher noch nicht wieder erreichtes Buch, erschien im Jahre 1846[2]), aus ihm hat Marx die prachtvollen Worte für seine Chöre entnommen. »Der tadellose große Herr« steht als Nr. CVI auf Seite 64.

Die Tempobezeichnung »Pathetisch« ist natürlich von der komischen Seite zu nehmen. Die Komposition ist derart gehalten, daß von den 4 Strophen des Gedichtes je 2 und 2 zusammengefaßt werden. Der zweite Baß ist in der ersten Strophe als eine Art Vorsänger zu betrachten, indem er die drei ersten Verszeilen vorspricht, die dann von den übrigen drei Stimmen wiederholt werden, während in der zweiten der erste Tenor den Vorspruch übernimmt und seine göttlich-sorgenlose Weisheit sich vom Chor mit einem kräftigen »Nimmermehr« bestätigen läßt. Ein ausgezeichnet dankbares Stück für gebildete Leute.
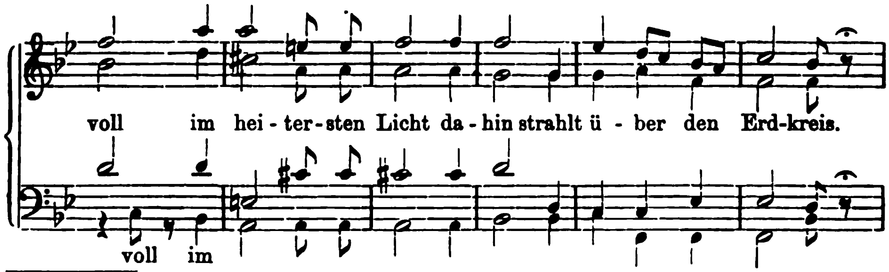
Nr. 3. An Selene. Sappho.

Als Gedicht Sappho's apokryph.

In dieser schlechthin vollendeten Komposition findet sich alles vereint: vollkommene Durchgeistigung des Inhalts, ungemeine Zartheit der Tonsprache, prachtvolle Harmonik und Rhythmisierung, staunenswerte formale Behandlung. Wundervoll ist z. B. zwecks Erzielung des eigentümlichen Tonfalls, der das sapphische Metrum auszeichnet, der Wechsel zwischen dem $^3/_4$ und $^4/_4$ Takt:



Welch herrliche harmonische Folge in diesem:



höre: Mensch! Mensch! Mensch! Schaff' Dir Hafis an, (Hafis Gedichte, Sammlung von Daumer.) I. Bei Campe in Hamburg. II. Neuerdings in Nürnberg erschienen. Dieser Perser Hafis ist der größte Dichter, der je gelebt und gedichtet hat. — Wenn Du Dir ihn nicht augenblicklich anschaffst, verachte ich dich in Grund und Boden: Schreib die Kosten zu den Tannhäuser-Auslagen. Danke nur für diese Empfehlung!«

1) Hirschberg, L. Ein unbekannnter deutscher Dichter. Nordd. Allgem. Zeit., 1903, Nr. 5, 9.

2) Hamburg bei Hoffmann u. Campe.

Nicht allein eine stille Feier der Mondnacht erleben wir, nein, auch die dunkel lodernde Glut brünstiger Liebe gibt sich uns zu erkennen. Mit Karl Loewe's trefflichen Betonungen horazischer Oden [1]) steht dieses Werk auf gleicher Höhe. Es ist außerdem interessant, Marx, der bekanntlich eine »griechische Musik« mit Recht als apokryph bezeichnet [2]) und dessentwegen manche Fehde auszufechten hatte [3]), als Komponisten eines antik griechischen Textes in solcher Meisterschaft kennen zu lernen.

Nr. 4. Holder West, beschwingter Bote. Mohammed Schemseddin.

Die Dichtung von Daumer nach Hafis findet sich a. a. O. p. 25 als Nr. XLIII, nur mit dem Unterschied, daß dort »Holder Ost« steht. Aus diesem Grunde möge die von Klitzsch [4]) zu Recht aufgestellte Behauptung, daß die »morgenländische« Sehnsucht nicht gut genug darin durchklinge, ihre Entschuldigung durch den Tondichter finden. Der Gesang ist ohne Bedeutung.

Nr. 5. Nicht düstre, Theosoph, so tief. Mohammed Schemseddin. Text bei Daumer ebendaselbst p. 125, Nr. CXCII.

Ein bis zur Ausgelassenheit heiterer Gesang, ein gefundenes Fressen für »Schweinchen aus der Heerde Epikurs«, nirgends aber ins Gemeine oder Unanständige ausweichend.

Nr. 6. Es fliegt manch Vöglein in das Nest. Geibel. Zu finden als Nr. II der »Lieder eines fahrenden Schülers« (Gedichte, 26. Aufl., Berlin 1851, p. 297).

Ein volkstümlich-launiges, dabei einer gewissen Wehmut nicht entbehrendes Lied. Nur ist schwer zu verstehen, wie der doch so feinsinnige Musiker darauf gekommen sein mag, dieses typisch von einem Mädchen zu sprechende Gedicht für vier Männerstimmen zu setzen; es muß darum wirkungslos verhallen.

Op. 26. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Minden, bei W. Fißmer & Comp. Leipzig, bei R. Friese. Pr. der Partitur mit Stimmen 20 Sgr., Stimmen allein 10 Sgr. gr. 8. 15 Seiten. Erschienen 1848.

1. Zu der Rose, zu dem Weine komm! Hafis. Dichtung von Daumer nach Hafis (a. a. O. p. 56, Nr. XCIV).

Dieses unter die schönsten der vielen Ghasele gehörige Gedicht hat Marx in zart erregte Töne gekleidet. Die Grundlage ist eine strophische, doch finden sich in jeder Strophe so feinsinnige Umbiegungen des Hauptmotivs, daß man immer wieder von neuem über eine Vielseitigkeit, die gänzlich in Vergessenheit geraten ist, erstaunen muß.

2. Ich dachte dein in tiefer Nacht. Hafis. (Ebendaselbst, p. 31, Nr. LI.)

---

1) Op. 57.

2) Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst, Artikel: Griechische Harmonie.

3) »An Herrn Professor Marx über griechische Musik« von Drieberg (Cäcilia, Bd. 20, 1839, p. 73 ff,).

4) Neue Zeitschr. f. Musik 1849, Bd. 30, Nr. 9, p. 46.

Ein sinniges, inbrünstiges Lied der Sehnsucht, an Karl Loewe's Jugendkomposition von Goethe's »Ich denke dein«[1]) flüchtig erinnernd[2]).

3. Die Trauben reifen. Löwenstein. Unter der Überschrift »Herbstlust« gedruckt in »Kindergarten«. Gedichte von Rudolph Löwenstein. (Berlin 1846, p. 35.)
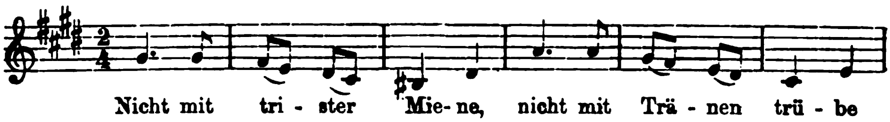
Als Kinderlied vom Dichter gedacht, vom Tondichter aber zu kunstreich ausgeführt.

4. Feierabend. Geibel. Gedruckt in den »Gedichten« (26. Aufl., Berlin 1851, p. 37).
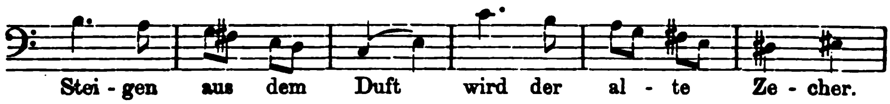
Ein sanftes Abendlied, in dem schon Traumeswirren ihre magischen Netze auszustrecken scheinen, einfach und klar verständlich.

5. Nicht mit trister Miene. Hafis. (A. a. O. p. 82, Nr. CXXXVII.)

Der Dichter verbietet denen, die ihn zu Grabe tragen, mit trübseligen Mienen zu erscheinen; mit einem Becher Wein und einem fröhlichen Liede sollen sie kommen; dann werde er aus dem Grabe steigen und mit ihnen tanzen und springen. Zweifellos ein Gedicht voll (auch musikalisch) wirksamer Gegensätze, von Marx richtig ergriffen. »Schleichend und geduckt« beginnt der Alt allein:
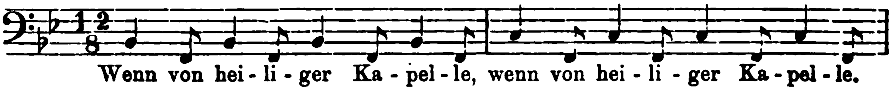


leicht und hüpfend, dann zu lebhaftestem Ausbruch sich steigernd, folgen die anderen Stimmen. Die zweite Strophe ist analog gebaut, nur daß hier der Baß beginnt und ergötzlich das Aufsteigen des unermüdeten Trinkers malt:



6. Abendschiffahrt. Justinus Kerner. Unter diesem Titel zum erstenmal gedruckt in »Gedichte von Justinus Kerner« (Stuttgart und Tübingen 1826, p. 157).

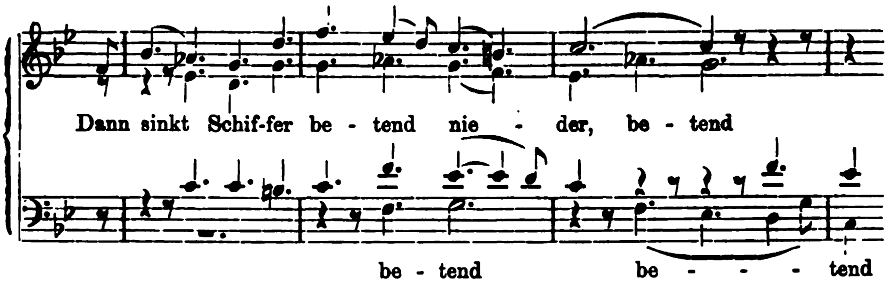
Auch diesen Gesang müssen wir unter die hervorragenden der Chorliteratur zählen. Schon der Gedanke, ein rein trochäisches Gedicht im $^{12}/_{8}$ Takt zu komponieren, ist bemerkenswert und in diesem Falle auch von ganz eigentümlicher Wirkung. Während die drei Oberstimmen die ruhig-andachtsvolle Melodie in schönster Formenkunst ausführen, fällt dem Baß die Aufgabe zu, durch:



das Läuten der Abendglocken zu malen. Wundervoll ist Harmonie und Stimmführung bei der Stelle:

1) Gesamtausgabe, Bd. 11, p. 6.

2) Die eingehende Besprechung von E. Klitzsch findet sich in »Neue Ztschr. f. Musik« 1849, Bd. 30, p. 273.



Dann fährt das Schiff, »durch Mond und Sterne zur Kapelle umgewandelt«, weiter in das nächtige Dunkel hinein.

Klitzsch (a. a. O.) sagt von diesem Opus: »Diese Gesänge atmen den kunstreich schaffenden Geist, der sich mit Liebe der Behandlung seines Stoffes hingibt.«

Op. 27. Festgesänge für Männerchor (für die Feste der Berliner Universität gesetzt). Partitur und Stimmen. Drei Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 11, 11, 9 Seiten. Erschienen 1858.

Zehn Jahre Pause im Schaffen! Was alles entstand in ihnen! Die sich immer neu wiederholenden Auflagen der vierbändigen »Kompositionslehre«, die »Musik des neunzehnten Jahrhunderts«, der »Beethoven«, die Vorarbeiten der »Chorschule« und des »Gluck«. Da war zu anderem nicht viel Zeit.

Erstes Heft. (Pr. 15 Ngr.) Verkündigung Haggai. (Der Prophet Haggai, Kapitel 2, V. 7 u. 8.)

Zweites Heft. (Pr. 15 Ngr.) Segen der Eintracht. (»Siehe, wie fein und lieblich ist, daß Brüder einträchtig bei einander wohnen«, Psalm 133, V. 1 u. 3.)

Drittes Heft. (Pr. 15 Ngr.) Nisi dominus. (Vulgata-Text von Psalm 127.)

Den schon wiederholt gegebenen Ausführungen über die in streng kirchlicher Form ausgeführten Marx'schen Kompositionen ist auch betr. dieser drei Werke nichts mehr hinzuzufügen, da sie die formale Gewandtheit ihres Schöpfers wieder aufs beste hervortreten lassen.

Anhang. Gesänge aus der »Chorschule«. Erschienen 1860.

Als Anhang zu diesem bedeutsamen theoretischen Werk hat Marx 62 Übungssätze in Partitur gegeben, die auch in ausgesetzten Stimmen erschienen sind[1]). Von diesen gehören 51 Stücke seiner eigenen Komposition an, und zwar:

Nr. 1. Schritt für Schritt! Nr. 2. Bindet linde Ton an Ton. Nr. 3. Heiter steigen unsre Lieder. Nr. 4. Leichten Trittes strebt empor. Nr. 5. Morgenlied. Nr. 6. Festliche Klänge. Nr. 7. Tanz. Nr. 8. Mondesglanz kommt still geflossen. Nr. 9. Tanzlied von J. H. Voß. Nr. 10. Andacht. Nr. 11. Stille. Nr. 12. Rührig und frisch. Nr. 13. Frieden. Nr. 14. Abendlied. Nr. 15. Das deutsche Vaterland v. Matth. Claudius. Nr. 16. Reigen zum Ballspiel. Nr. 17. Tanzreigen v. J. H. Voß. Nr. 18. Die Wäsche (ein Scherz). Nr. 19. Terzenlauf. Nr. 20. Terzenklang. Nr. 21. Zum neuen Jahr von Goethe[2]). Nr. 22. Stiller Wunsch von Goethe[3]).

1) Ausgesetzte Stimmen zu den Übungssätzen der Chorschule von A. B. Marx. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 1 Thlr.

2) Werke. Ausg. letzt. Hand. Stuttg. u. Tüb. 1827, Bd. 1, p. 119.

3) Nicht von Goethe.

Nr. 23. Lenzes Ankunft. Nr. 25. Wandern. Nr. 26. Tanzlied (cf. Nr. 9). Nr. 27. Mailied von Goethe[1]). Nr. 29. Die Nacht. Nr. 30. Waldnacht von Tieck. Nr 31. Jägerlust. Nr. 32. Mondnacht. Nr. 33. Vanitas! vanitatum vanitas! von Goethe[2]). Nr. 34. Der Musensohn von Goethe[3]). Nr. 36. Stille Fahrt. Nr. 38. Waldklang. Nr. 39. Aus dem Kloster. Nr. 40. Denkspruch. Nr. 41. Lobgesang. Nr. 42. Mutter Natur von Stolberg. Nr. 43. Bitten. Nr. 45. Verkündigung. Nr. 46. Der Herr ist mein Licht. Nr. 47. Beschreibung. Nr. 49. Morgengesang. Nr. 50. Lobgesang. Nr. 52. Naturfreude. Nr. 53. In Bedrängnis. Nr. 54. In Noth. Nr. 55. Abendlied. Nr. 56. Gute Nacht von Th. Körner. Nr. 57. Bergfahrt. Nr. 61. Abendglocken.

Der Vergleich dieser Kompositionen mit denen aus einem ähnlichen Zwecken dienenden, erst neuerdings wieder ans Licht gezogenen Werke, der Gesangschule von Karl Loewe[4]), ergibt völlige Übereinstimmung. Beide sollen im wesentlichen Übungszwecken dienen; aber ebensowenig wie sich bei Loewe in einer Unzahl von Übungs-Liedern und -Liedchen der wahre, schaffende Tonmeister verleugnen kann, so hat auch Marx in verschiedenen dieser Stücke — sicherlich ohne den entferntesten Anspruch darauf zu erheben — Kompositionen geliefert, die über das Niveau von einfachen Übungen hinausgehen. Hierher gehören namentlich die Kompositionen Goethe'scher Dichtungen (Nr. 21, 27, 33, 34), die Tieck'sche »Waldnacht« (Nr. 30), vor allem aber die groß angelegten, kirchlichen Chorsätze Nr. 50, 53 und 54, die den Lernenden den »weiteren Ausbau der Harmonie« vermitteln sollen. Ganz reizend ist Nr. 39, wo ein Wechsel von »heller und dunkler Stimme« vorgesehen ist. Es wird in den Schulen noch so viel Schlechtes geübt und gelernt, daß man gar nicht genug auf die gediegenen Werke von Loewe und Marx hinweisen kann.

II. Ungedruckte Werke.

Wir werden sinngemäß drei Gruppen zu unterscheiden haben; und zwar umfaßt die erste Gruppe die vor 1830 (Op. 1) geschriebenen Werke, die zweite die Zeit von 1830—1858 (Op. 1—27), die dritte die nach 1858 entstandenen Kompositionen.

A. Erste Gruppe. (Vor Op. 1 komponiert).

1. De profundis. Vierstimmiger Chor. kl. qu. 4 Seiten. Komponiert (Berlin am 5. Februar) 1823[5]).

Ein erster Versuch des jungen Tondichters im strengen Satz, noch nicht auf der Höhe der späteren Werke stehend, aber doch schon das Bestreben erweisend, nicht nur der Form, sondern auch dem geistigen Inhalt gerecht zu werden. In letzterer Hinsicht ist namentlich der ganz dumpfe, wie aus tiefsten Tiefen aufsteigende, bei dem »*clamavi*« sich steigernde Einsatz der Bässe bemerkenswert.

1) Ebendaselbst, p. 80.
2) Ebendaselbst, p. 145.
3) Ebendaselbst, p. 25.
4) Gesanglehre theoretisch und praktisch. 4. Aufl. Stettin 1851.
5) Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.

2. Jery und Bätely. Ein Singspiel. Von Goethe. Komponiert 1824.

Davon vorhanden: Orchesterstimmen, 1 Dirigierstimme von Nr. 4 [1]), Singstimme (Rolle) des Vaters und des Jery [2]). Partitur fehlt.

Goethe's Singspiel erschien als Einzeldruck [3]) zum ersten Male 1790, wonach auch die folgenden Zitate gegeben sind. Vor Marx ist es nicht weniger als siebenmal komponiert worden, und zwar von Peter v. Winter, (München 1790), J. v. Schaum (Öls 1795), Friedr. Reichardt (Berlin 1801, die bekannteste und berühmteste Betonung), G. B. Bierey (Dresden 1803), Konr. Kreutzer (Wien 1809), M. Frey (Mannheim 1810) und F. L. Seidel (Berlin 1815) [4]).

Über Entstehung, Vollendung und Aufführung des Werkes berichtet Marx ausführlich [5]):

»Ich fühlte mich eines Morgens unwohl, wollte mich ausruhn und schickte zu einem nachbarlichen Freunde, — er möge mir irgend ein leichtes Buch senden. Ich erhielt einen Band von Goethe. Auf dem Sopha liegend blätterte ich ihn durch und stieß auf das Singspiel Jery und Bätely, das ich zufällig noch nicht kannte. Ohne besondern Antheil fing ich an zu lesen. Da faßte mich bei dem kleinen Gedicht:

Gehe!
Verschmähe . . .

die Stimmung und Melodie des Augenblicks unabsichtlich und fast unwissentlich. Ich langte ein Notenblatt herbei und zeichnete die Weise auf. Sogleich war Krankheit und alles vergessen. Als einige Stunden später der Freund kam, nach mir zu sehn, hatte ich die ersten fünf Gesänge komponirt. Er gab ihnen Beifall und schon bedurfte es seines Zuredens nicht mehr, — das ganze Singspiel ward, bis auf die Ouvertüre, in ein paar Wochen vollendet, — nur im Entwurfe, aber mit bestimmter Vorstellung der Instrumentation.

»Frühere und spätere Unternehmungen waren nie zur Verwirklichung gekommen, ohne daß ich sie zuvor längere Zeit in mir hatte reifen lassen. Diesmal war das Ganze gleichsam aus dem Stegreif und ohne vorherigen Entschluß entsprungen, ich wußte kaum wie. Nun erst, von Freunden und Musikverständigen angeregt, beschloß ich, das Werk zu öffentlicher Aufführung darzubieten. Die Partitur der Gesänge, zuletzt die Ouvertüre, lag bald vollendet vor mir.

»Ich kann wohl sagen, daß ich von Goethe's Dichtung erfüllt war und daß mir jeder, vom Dichter für Komposition ausersehene Moment tief in das Herz gedrungen war. Allein eins kam mir nicht zum Bewußtsein, als bis es zu spät war. Die Gesänge des großen Dichters, so innig, so charakterwahr, sind für Komposition — unbrauchbar; sie sind zu kurz, um dem Musiker Raum zu geben für tiefere, oder nur bestimmte Wirkung; und wiederum sind sie zu charaktervoll und tiefergreifend, als daß man sie flüchtig nach Art des Vaudeville oder Liederspiels leicht abfertigen könnte. Das Letztere hatte Reichardt versucht, und der würdige, herrliche Alte durfte es in seiner, der vormozartischen Zeit, in welcher Liederspiel und Operette gar nicht mit Ernst und Tiefe, sondern als ein artiges »Musenspiel« behandelt wurden. Mozart hatte uns auf andere Wege gewiesen [6]). So konnte

1) Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.

2) Im Besitz der Bibliothek des Königl. Opernhauses zu Berlin.

3) Ächte Ausgabe. Leipzig, bey Georg Joachim Göschen, 1790.

4) H. Riemann, Opern-Handbuch. Leipzig 1887, p. 245.

5) Erinnerungen. Bd. 2, p. 33—39.

6) Marx irrt hier, wenn er die Komposition Reichardt's der Zeit nach als »vormozartisch« bezeichnet. Sie ist erst 10 Jahre nach Mozart's Tod entstanden.

auch ich nicht anders, als mich diesen innigen Momenten, die der Dichter flüchtig, wie den ersten Strahl der jungen Sonne emporleuchten läßt, mit Innigkeit und gänzlicher Vertiefung hinzugeben. Allein der Widerspruch des geflügelten Wortes und der weiligen Melodie blieb bestehn und mußte sich vom Theater her fühlbar machen.

»Dazu kam — eine Sünde von meiner Seite, ein Vergehn an dem, was ich für wahr und recht erkannt. Von meinem musikalischen Freunde Nikolai[1]), der für meine Komposition lebhaften Antheil gefaßt, ließ ich mich bestimmen, da und dort einiges zuzufügen, das den Sängerinnen Gelegenheit gab, ein wenig Koloratur zu zeigen. Ohne dies, meinte er, würde ich keine Sängerin bereit finden. So ging denn meine Partitur der Musikdirektion zu und ward angenommen. Jetzt sollt' ich am Kleinen lernen, daß es leichter ist, eine erste Oper zu schreiben, als zur Aufführung zu bringen.

»Nachdem die Oper angenommen war, besuchte mich Kapellmeister Seidel, Mitglied der Direktion, welche angenommen hatte, und bezeichnete mir eine Reihe von Stellen, deren Instrumentation ihm unstatthaft erschien. Ich mußte mich schriftlich verpflichten, die Kosten der Ausschreibung zu tragen, wenn die Instrumentation sich nicht bewähren sollte. Besonderes Ärgerniss nahm der ganz wohlwollende Mann an der Begleitung des ersten Liedes:

»Singe, Vogel, singe . . .«

in der ich die Flöten in die zweite und die Geigen in die dritte Oktave gelegt hatte. Die Instrumentation erwies sich übrigens ganz meinen Absichten gemäß und, wenn auch vom Gewohnten vielfach abweichend, doch durchaus kunstmäßig.

»Hierauf machte ich dem Generalintendanten Grafen Brühl meinen Besuch. Er nahm mich freundlich auf, erklärte mir aber, er könne durchaus nichts für mein Singspiel, sondern werde alles Mögliche gegen die Aufführung desselben thun. Zwar habe er nicht das Mindeste gegen mich oder meine Komposition, allein sein verewigter Freund Reichardt habe bekanntlich dasselbe Gedicht in Musik gesetzt und dessen Komposition sei Eigenthum des Theaters, es könne ihm nicht lieb sein, eine andre an deren Stelle treten zu sehen. Ich erinnerte in aller Bescheidenheit, daß Reichardt's Singspiel schon seit einer Reihe von Jahren von der Bühne verschwunden sei. »Ich werde es sogleich in Szene gehn lassen«, war seine schnelle Antwort. Es geschah, fand aber nicht den mindesten Anklang und mußte nach einmaliger Aufführung für immer zurückgelegt werden. Jetzt kam meine Komposition an die Reihe, — das heißt, nach mancherlei Verzögerungen.

»Der Abend der Aufführung erschien und ich fand mich hinter der Szene ein. Daß die Komposition keinen entscheidenden Erfolg haben könne, hatte ich bereits erkannt, seitdem mir die Unangemessenheit des Gedichts für musikalische Behandlung einleuchtend geworden und meine Versündigung gegen die eigene Überzeugung mir den heiteren Sinn getrübt hatte. Allein Furcht oder Besorgniss blieb mir fern; ich hoffte jedenfalls zu lernen.

»Nun sollte ich erfahren, daß ich mir bereits Feinde genug gemacht hatte, und zwar durch meine Aufrichtigkeit in der musikalischen Zeitung[2]), von der bald die Rede sein wird. Vor der Aufführung trat eine unserer ersten Sängerinnen, Frau Seidler, mit der Frage zu mir »Nun, schlägt das Herz noch nicht?« Ich fragte verwundert, warum? und sie machte mit ihren Füßchen die Pantomime des Auspochens mit so viel Bosheit, ach, und so viel Reiz in dem fast griechischen Gesichtchen, daß ich nichts als Bewunderung und Vergnügen empfand. Ich hatte die vollendet schöne Frau mit der Silberstimme und ihrer unfehlbaren Glockenreinheit

1) Gustav Nikolai; verfaßte zahlreiche musikalische Schriften, Novellen und Oratorien-Texte.

2) Die Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung unter der Redaktion von Marx erschien von 1824—1830.

und Koloratur stets bewundert und in meinen Berichten gebührend anerkannt, aber auch nach meiner ehrlichen Überzeugung ausgesprochen, daß sie nicht mit voller Hingebung und Leidenschaft in den Sinn größerer Partien eindringe. Das konnte mir nicht verziehen werden.

»Diesmal kam es anders. Kein Zeichen des Mißfallens ward vernommen und weit über die Hälfte der Musikstücke fand lebhaften Beifall. Ganz gewiß gehörte derselbe zum größten Teil der Leistung der Ausführenden, der glühenden Schulz, dem edelsten Tenor, Bader, dem launigen Spiel und Gesang Blume's.

»Das mag Dem und Jenem unerwartet gekommen sein; man mußte nachhelfen. Bei der zweiten, ziemlich lange verzögerten Aufführung[1]) setzte die Ouvertüre ihren bloß von aushaltenden Blasinstrumenten zu intonirenden Akkord, der sie eröffnet und einleitet, ohne Baß und Grundton ein, — man hatte die Schlüssel zu dem Fagottkasten versteckt. In einer Szene, wo der Gesang Bätely's zum geöffneten Fenster ihrer Hütte hinaus erschallen sollte, fand sich das Fenster vernagelt; eine Zeitlang, bis die Sängerin um die Hütte herum auf die Szene gelangt war, vernahm man nichts, als eine ziemliche Reihe von Takten hindurch, die vollendete Begleitungsfigur der Geigen. Genug von diesen Possen. Das Singspiel ward zurückgelegt; die Ouvertüre ward noch einigemal, ohne mein Zuthun, vor das Publikum gebracht.«

Das Werk besteht aus 15 Nummern.

1. Ouvertüre. a) *Andante* (Adur, $^3/_4$). b) *Allegro con moto* ($^4/_4$).
2. Lied der Bätely (p. 3[2]); *Allegretto*, Bdur, $^3/_8$): Singe, Vogel, singe.
3. Duett: Vater und Bätely (p. 7; *Agitato*, Amoll, $^4/_8$): Jeden Morgen neue Sorgen.
4. Duett: Bätely und Jery (p. 10; *Allegretto*, Fdur, $^4/_8$): Es rauschet das Wasser.
5. Arie: Jery (p. 12); *Andante con moto*, Adur, $^3/_4$); Ich verschone dich mit Klagen.
6. Arie: Jery (p. 13; *Allegro agitato*, Emoll, $^3/_8$): Gehe! Verschmähe die Treue.
7. Lied: Thomas (p. 17; *Allegretto*, Gdur, $^3/_4$): Ein Mädchen und ein Gläschen Wein.
8. Arie: Thomas (p. 18; *Andante sostenuto*, Cdur, $^2/_4$): Es war ein fauler Schäfer.
9. Duett: Jery und Thomas (p. 22; *Andante con moto*, Bdur, $^4/_4$): Neue Hoffnung, neues Leben.
10. Duett: Thomas und Bätely (p. 25; *Allegro*, Gdur, $^4/_8$): Nicht so eilig, liebes Kind!
11. Lied: Thomas (p. 29; *Allegretto*, Gdur, $^2/_4$): Ein Quodlibet, wer hört es gern.
12. Terzett: Vater, Thomas, Bätely (p. 30; *Allegro*, Esdur, $^3/_4$); Was gibt's? was untersteht ihr euch?
13. Duett: Jery und Thomas (p. 37; *Allegro con brio*, Cmoll, $^3/_4$): Dem Verwegnen zu begegnen.
14. Arie: Jery (p. 43; *Adagio*, Asdur, $^3/_4$): Endlich, endlich darf ich hoffen.
15. Finale: Alle (p. 48—56; *Andante*, Amoll $^3/_8$; *Con moto*, $^4/_8$; *Più moto*, Adur, $^4/_4$; *Allegro*, $^4/_4$; *Vivace*, $^6/_8$): Ich bin lang', sehr lang' geblieben.

Es ist unmöglich, aus dem leider nur noch vorhandenen Torso sich ein Bild von dem Ganzen zu machen. Wir müssen daher zunächst zwei objek-

1) Die erste fand am 7. Mai 1825 im Königl. Opernhaus zu Berlin statt.

2) Die Seitenangaben beziehen sich auf die »Ächte Ausgabe. Leipzig 1790.«

tive Berichte (in Marx' eignem Blatte[1]) wird selbstverständlich keine Notiz von dem Werke genommen) bringen. Der eine[2]) lobt besonders die Introduktion, das Duett Nr. 4, die Arie Nr. 8, das Duett Nr. 10 und die Arie Nr. 14. Der zweite[3]) lautet folgendermaßen:

»Es waren ächt schweizerische Nationalanschauungen darin niedergelegt, die vielleicht in dem Gedicht weniger ausgesprochen, als durch die Situation gegeben sein mochten. Wenn das Stück nicht bleibend wirkte, so war dies mehr in einer Opposition zu suchen, die der Redakteur der Zeitung durch unpartheiische Rüge fehlerhafter Aufführungen wider sich hervorgerufen hatte. Durch absichtliche Verstöße bei der Darstellung, namentlich der späteren, wurde der Effekt des Stückes geschwächt, wenn nicht ganz aufgehoben, und philisterhafte Mittelmäßigkeit Mißwollender konnte so den Versuch, nach Reichardt in dieser Komposition aufzutreten, leicht bei denen in ein abenteuerliches Licht setzen, die weder Zeuge des hier Geleisteten noch überhaupt von irgend gültigem Urtheil über Musik waren.«

Zweifellos hat auch hier Marx durchaus selbständig neue Bahnen beschritten. Ohne sich von schöner Melodik zu emanzipieren, vor allem aber auch ohne die leichte Gattung des Singspiels aufzubauschen, hat er die lieblichen Worte des Dichters mit Innigkeit vertieft und ist dabei der teilweise derberen Komik einzelner Situationen nichts schuldig geblieben. Soweit eine Konstruktion sich ermöglichen läßt, ist — neben anmutigster Instrumentation — der Volkston namentlich in Nr. 2 und 4 reizend getroffen. In Nr. 8 wirken besonders Synkopen höchst ergötzlich. Das Duett Nr. 13 ist rhythmisch interessant und dramatisch wirksam; in der Ouverture erscheint uns namentlich der langsame Einleitungssatz stimmungsvoll.

Daß etwas Neues, Ungewohntes geleistet war, geht schon aus dem äußerst erbosten Briefe hervor, den Zelter am 7. Januar 1826 an Goethe schreibt[4]):

»Ungeheure Kleinigkeiten oder vielmehr kleine Ungeheuer treten auf; Sperlinge wollen sie schießen mit Canonen. Da hat Einer Dein Jery und Bätely neu componirt und wie ich vernehme im großen Styl, es soll aber auch danach abgelaufen seyn und man hat Reichardt's Composition wieder gefordert. Der neue Componist redigirt die hiesige musikalische Zeitung. In dieser war weit und breit von Reichardt's schwacher Arbeit gesprochen, die einst Beyfall gehabt hat. Die Leute aber merken's schon wenn das Land durch Postmeilen und der Thaler durch sogenannte Silbergroschen größer werden sollen.«

Wie vieler positiver Unwahrheiten Zelter sich in diesen wenigen Worten aus Haß gegen Marx, dem seine Unterweisungen in der Theorie nicht genügten[5]), schuldig macht, kann nach dem Vorangehenden leicht festgestellt werden.

Wo die Partitur des Werkes hingeraten ist, weiß der Himmel. Fände sich doch bald Einer, der aus dem großen Fragment etwas Schönes neu erschüfe!
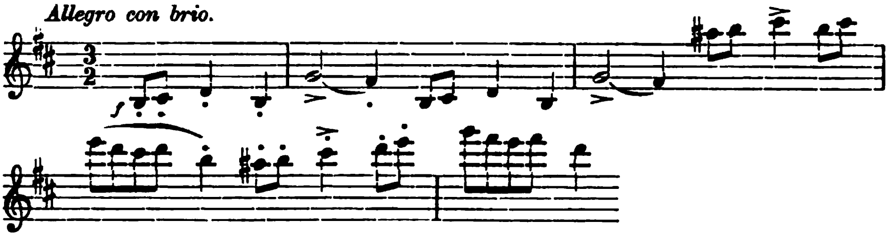
---

3. **Das Siegesmahl.** Gedicht von H. Stieglitz. 1826. Vierstim-

1) Berl. Allgem. Musikal. Zeitung.
2) Allgemeine Musikal. Zeitung 1825, Bd. 27, p. 404.
3) Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst. Stuttgart 1840, Bd. 4, p. 581 ff.
4) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 4. Teil, p. 129 (Berlin 1834).
5) Erinnerungen, Bd. 2, p. 107 ff.
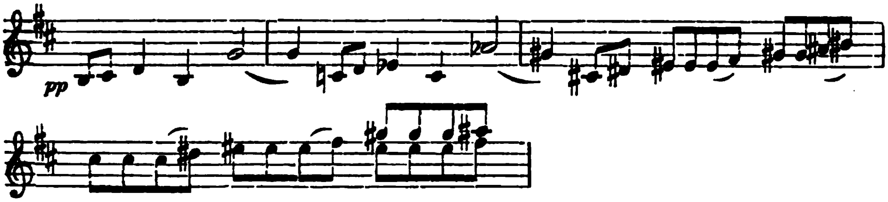
miger Männerchor mit Orchesterbegleitung. qu. 4. 40 Seiten. Komponiert 1826[1]).

Das Gedicht ist erst 1831 unter der Überschrift »Die Blutrache« in den schon mannigfach erwähnten »Bildern des Orients«[2]) gedruckt erschienen, vom Dichter also dem eng befreundeten Komponisten, wie der »Morgengesang der Parsen«[3]), handschriftlich mitgeteilt worden.

Das Werk weist eine bemerkenswerte Empfindungskraft und eine gewandte Behandlung des nicht stark besetzten Orchesters auf. Das Hauptmotiv:



hat vermöge der Taktart und des düstern H-moll einen fremdländisch-wilden Charakter, der durch das ganze Stück anhält und selbst bei Pianissimostellen wie:



sich nicht verleugnet. Einheitlich und straff gehalten, wie ein Nachtbild schnell vorüberschwebend, dem Chor eine dankbare Aufgabe stellend, erscheint das Stück des Druckes wohl wert.

---

4. **Der hundertsiebenunddreissigste Psalm.** Vierstimmiger Chor mit Orchesterbegleitung. qu. 4. 47 Seiten. Komponiert etwa 1827[4]).

Über dieses Werk liegen interessante Selbstbekenntnisse von Marx[5]) vor.
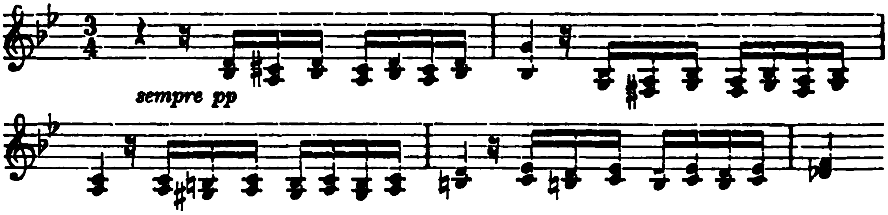
»Daß ich nie aufgehört zu komponiren, versteht sich. Das bedeutendste Unternehmen auf diesem Felde war die Komposition des 137. Psalms für Chor und Orchester. Dieses Gedicht, in dem die Gluth unversöhnlicher Rachgier aufflammte, wie nur der Orientale, der gequälte Hebräer sie hegen kann, durchloderte mich, daß ich mich wohl dem Dichter nahe gehoben fühlen konnte. Allein die Kunstbildung entsprach nicht der geistigen Anregung. Ich selbst erkannte das und das Werk durfte nicht in die Öffentlichkeit. Gleiches Schicksal hatte eine Symphonie[6]).«

1) Im Besitz von Frau Prof. Therese Marx in Jena.
2) Bd. I, p. 32.
3) Op. 1, Nr. 1.
4) Abschrift. Im Besitz von Frau Prof. Therese Marx in Jena.
5) Erinnerungen, Bd. 2, p. 26.
6) S. später.

Gerade um die Zeit der Komposition des Werkes begann die Freundschaft mit Mendelssohn[1]).

»Ich nahm Gelegenheit, Felix meinen 137. Psalm vorzuspielen, welchen ich eben vollendet und in dem ich zu den Worten: ‚Vergeß ich Dein, Jerusalem' sogar eine Fuge gewagt hatte, — eine Form, die mir noch nicht weiter aufgehellt war, als etwa aus Marpurg's Lehre und das räthselvolle Vorbild des wohltemperirten Klaviers von Bach führen konnten. Felix sah die Partitur durch, erst mit erstauntem Blicke, dann mit Kopfschütteln; endlich brach er aus: ‚Das — das geht gar nicht! Das ist nicht recht! Das (die Fuge bezeichnend) ist gar keine Musik!' Ich war entzückt. Verletzt konnte ich nicht sein, denn wohl war mir bewußt, daß meinem heißen Verlangen und meiner etwaigen Begabung das dritte fehle: die Kunstbildung. Aber entzückt war ich, denn hier fand ich Offenheit! Und die schien mir die erste Bedingung für jedes menschliche Verhältniss[2]).«

Interessante Momente zeigt diese breit angelegte Komposition, die ein routinierter Theoretiker mit Leichtigkeit von ihren offen zu Tage liegenden formalen Mängeln zu befreien und dadurch zu einer hörenswerten machen könnte. Den ersten Teil (G-moll $^3/_4$) möchte ich »Die Klage« überschreiben; in das eintönige Geriesel von Babels Wasserflüssen, welches die zweite Violine und die Viole malt:



dringen Klagelaute der ersten Geige:



wehevoll hinein, und ganz leise, wie schluchzend abgebrochen, beginnen zuerst die Frauenstimmen.



gleich darauf die Männer:



Dann verbreitet sich die Klage immer weiter und weiter; einzelne Solostimmen leuchten auf zu größerem Nachdruck. Ein ganz kurzer Adagio-Satz, noch immer sehr leise, bringt ergreifend — ohne jegliche Wiederholung — die erschütternden Worte: »Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen sind.« Nun wird die Schilderung belebter; markiert erklingt — nach einem kurzen Tenorrezitativ — der ganze Chor: »Wie sollten wir des Herren Lied singen im fremden Lande!« Zu hoher Realistik steigert sich das Ganze in

1) Erinnerungen, Bd. 2, p. 111.

2) Eitner (a. a. O.) schlachtet diese harmlose Episode, welche für Marx' Offenherzigkeit ein so schönes Zeugnis ablegt, zur Beurteilung von M.'s Kompositionen aus, ohne zu erwähnen, daß es sich hierbei um ein ganz frühes Jugendwerk handelt.

einem Appassionato-($^2/_4$)-Satze bei den Worten: »Meine Zunge muß an meinem Gaumen kleben«; man vergleiche einmal die Prust-Gesänge Alberich's in der ersten Rheingoldszene damit, und man wird überraschende Ähnlichkeiten entdecken. Vor dem Schluß (Allegro furioso, $^4/_4$) zeigt sich noch ein in seiner Monotonie ergreifender Bußgesang, in dem die Anwendung der Triolen die tiefe Zerknirschung zum Ausdruck bringt. Das Ganze ein Jugendwerk mit seinen Schwächen, doch von nicht geringer Genialität.

B. Zweite Gruppe. In der Zeit von 1830—1855 komponiert.

5. ***Carmina quae nataliciis sexagesimis quartis Borussorum regis Friderici Guilelmi III.*** *Die III. Aug. a. MDCCCXXXIII ab Universitate Fr. G: ma celebrandis a choro Academico canentur. Auctor poematis Fr. Guil. Ludo. Geyer* [1]). Zwei vierstimmige Männerchöre mit Orchesterbegleitung. qu. 4. 44 Seiten. Komponiert (24. und 27. Juli) 1833 [2]).

a. *O semper memoranda dies.*
b. *Tum gens nostra tuos late celebrabit honores.*

Beide Chöre überragen das Niveau sogenannter Gelegenheitskompositionen durch die Tüchtigkeit des Satzes und den ernsten Fleiß der Arbeit beträchtlich, zeigen aber zugleich die respektable Leistungsfähigkeit des von Marx gegründeten akademischen Chors. wenn er ihm derartig schwierig auszuführende Aufgaben stellte. Besonders der erste Chor ist weit ausgeführt; auf ein *Allegro pomposo* (D-dur $^4/_4$) folgt ein *Vivace* ($^3/_4$), alsdann ein *Andante sostenuto* (G-dur $^3/_4$), in welch letzterem sogar das (auch von Beethoven im »Fidelio« angewendete) eigentümliche alte Instrument, der »Serpent«, hervortritt.

---

6. **Am Tage Johannes des Täufers.** Für den akademischen Chor der Universität zu Berlin. Oratorium für Männerchor mit Begleitung der Orgel. qu. 4. 58 Seiten. Komponiert 1834. [2])

Zweifellos hat dies merkwürdige Stück als ein Vorläufer — nicht als Vorübung — des Mose zu gelten; die Charakteristika des großen treten in diesem kleinen Werke bereits deutlich zu Tage. Eigentümlich ist zunächst der Satz für Männerstimmen allein; Karl Loewe hat dasselbe — sogar noch ohne Begleitung der Orgel — in seinen beiden Oratorien »Die eherne Schlange« [3]) und »Die Apostel von Philippi« [4]) mit hohem Erfolge getan. Ein vortrefflich gearbeitetes, nicht kurzes Vorspiel (D-moll, $^3/_4$) leitet ein, schließt mit einer Fermate und läßt dann, nach einigen freien Kadenzen, den berühmten, bekanntlich auch von Wagner in den »Meistersingern« benutzten Choral »Christ unser Herr zum Jordan kam« ganz einfach, aber in schöner Harmonisierung ertönen. »Ein hoher Reiz waltet in der Schärfe der Darstellung. Solos und Chöre durchweg in bedeutender geistreicher Deklamation, nicht in konventionellen Tonanhäufungen, sondern streng aus

1) Gesänge zum 64. Geburtstag Friedrich Wilhelms III., Königs von Preußen, bei der Universitätsfeier vom Akademischen Chor am 3. August 1833 gesungen. Dichtung von Fr. Wilh. Ludw. Geyer.

2) Im Besitz von Frau Prof. Therese Marx in Jena.

3) Op. 40, komponiert 1834.

4) Op. 48, komponiert 1835.

dem Sinne des Wortes die Musik entwickelnd.« [1]) In der Zusammenstellung des Textes, wobei eine erstaunliche Bibelbelesenheit hervortritt, zeigt sich ebenfalls schon der Schöpfer des »Mose«; altes und neues Testament müssen ihm in gleicher Weise dienen. Ganz reizend ist besonders ein Pastorale-Intermezzo, die szenische Veränderung wirksam illustrierend. Der Schluß des Ganzen besteht abermals in dem Täufer-Choral.

Wie alles Neue begegnete natürlich auch diese Komposition geringem Verständnis, wie ein Bericht [2]) über die Aufführung des Werkes am 24. Juli 1834 [3]) verdeutlicht:

»Das Werk ist theilweise so eigenthümlich behandelt, daß den Zuhörern aus dem mystischen Dunkel noch nicht ein hell leuchtendes Licht aufgehen wollte. Besonders schien dem Ref. die Vereinzelung der musikalischen Perioden, wie die Absonderung der Rede-Sätze zu wenig zusammenzuhängen und den Fluß der Melodie zu häufig zu unterbrechen. Sollte es ein wahrer Gewinn für die Kunst sein, den Gesang in die älteste Zeit zurückzuführen, aus welcher sich erst langsam das höhere Geistige in harmonischer Kombination entwickelte? Händel dürfte für den wahren Oratorienstyl ein noch mehr sicheres Vorbild, als selbst der tiefsinnige (metaphysische, wie ihn Rahel [4]) in ihren Briefen treffend bezeichnet) Johann Sebastian Bach sein, dessen speculativer Forschergeist von Nachahmern selten zu erreichen sein möchte, welche nicht ein gleich mächtiger Genius beseelt. Deshalb ist in der Kunst der natürliche Weg wohl der sicherste zum Ziel, von dem Künstelei und spitzfindiges Grübeln eher entfernt, als eine Annäherung herbeiführt.«

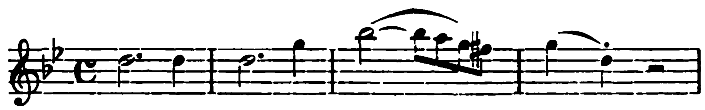
Einer Zeit, die Bach eben noch als »spekulativen« Musiker betrachtete, mußte das Neue, Unerhörte und nie wieder Erreichte dieses Meisters natürlich ein Buch mit sieben Siegeln sein, und eine solche Zeit konnte auch den Werken eines Mannes, der nur in den Bahnen Bach's zu wandeln redlich bemüht war, nicht ohne bedenkliches Kopfschütteln entgegentreten.

---

7. Zwei lateinische Kirchenlieder für Männerchor und Orchester.

qu. 4. 5 Seiten. Komponiert (17. 6.) 1840 [5]).

a. *Corpus sepulcro tradimus.* Dichter weder aus »Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters« (Freiburg 1853), noch aus »Simrock, Lauda Sion« (Köln 1850), noch aus »Königsfeld, Lateinische Hymnen und Gesänge« (Bonn 1847) zu ermitteln. Nach einem Paukenwirbel ein Fortissimo des ganzen Orchesters; dann leiser Gesang der Klarinetten, Hörner und Fagotten, worauf die Oboe ein ausdrucksvoll-klagendes Motiv anhebt:



und in dumpfem, choralartigem Gesange — wie Mönche bei den Exequien eines toten Fraters — folgt der Chor leise, begleitet vom vollen Orchester, und singt dreimal die acht Takte. Ein interessantes Nachtbild.

1) Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst. Stuttgart 1840. Bd. IV, p. 581 ff.
2) Allgem. Musikal. Zeitung 1834, Bd. 36, 8. August, p. 563.
3) In der Dreifaltigkeitskirche.
4) Rahel Varnhagen v. Ense, geb. Lewin.
5) Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.
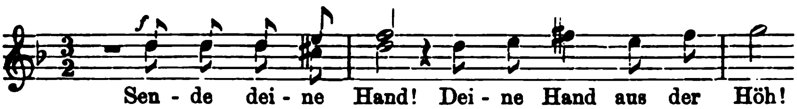
b. *In pace laetus himnigro.* Dichter nicht zu ermitteln (s. oben).
Folgt ohne Vorspiel in vier Strophen als Beruhigungsgesang des vorigen.
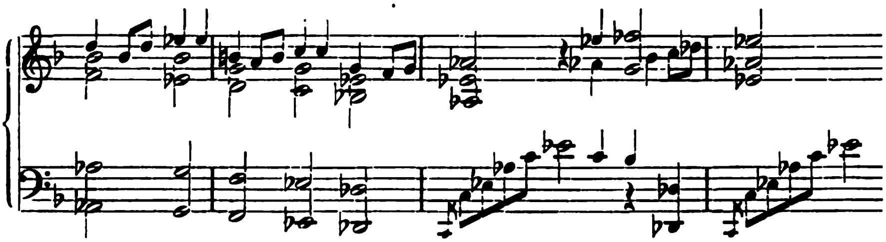
---

8. Klage der Verbannten. Chorgesang (Gemischter Chor mit Begleitung des Pianoforte). qu. 4. 14 Seiten. **Fragment.** Komponiert ungefähr 1824[1]).

Die Herkunft der Dichtung ist nicht zu ermitteln; biblische Worte sind es keinesfalls.

Es ist sehr bedauerlich, daß dieses reife, im strengen Satze ausgeführte Werk nur als Torso vorliegt; doch scheinen nur wenige Takte zu fehlen, die auf dem letzten, durch den Zahn der Zeit abgetrennten Blatte standen. Sie sind nicht schwer nach dem Vorhandenen zu ergänzen. Zunächst ein leiser langsamer Satz (F-dur, $^3/_4$), ein demütiges Gebet versinnbildlichend; dann ein »Mit Ungestüm« überschriebener Mittelsatz (D-moll, $^3/_2$):



der aber bald einen innig flehenden Charakter annimmt, mit prächtigen Harmonien und einem schönen Übergange:



Eine kurze Fuge über das Thema:



führt zu dem Schluß, der das Motiv des Anfangs in leichten Veränderungen zurückbringt.

---

9. Zur Zeit der Auferstehung. Für das Sängerfest der vereinten Mecklenburg-Strelitzer Lehrer und ihrer Zöglinge (am 21. April 1843). Cantate für Solostimmen und Chor mit Orchesterbegleitung. Partitur. Fol. 50 Seiten. Komponiert 1842/1843[1]).

Das große, durchweg auf Bibel- und Choralworte gegründete Werk besteht aus vier Nummern:

Nr. 1. Arie (für Tenor). Die orchestrale Begleitung besteht aus Streichquintett und zwei Fagotten. Ein leises, langsames Vorspiel eröffnet, und dann

---

1) Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.

setzt, mit ähnlichen Worten wie die Zionstochter zu Beginn des zweiten Teils der Matthäuspassion, die Singstimme ein:



In Trauer und Wemut wird der kurze Gesang zum Ende geführt und alsbald folgt:

Nr. 2. Chor mit vollem Orchester. Ein höchst merkwürdiges Stück insofern, als der nach allen Regeln der Kunst gearbeitete Gesangssatz ziemlich plötzlich mit den Worten »und in Finsterniß wandeln wir« abbricht und einem langen Nachspiel für großes Orchester (darunter drei Posaunen, vier Trompeten und vier Hörner) Platz macht. Dieses Nachspiel beginnt mit einem ausdrucksvollen rezitativen Fagottsolo senza tempo und geht zu einem ganz gewaltigen, schnellen Satz über, der in seinen sieghaften Klängen die Auferstehung des Herrn in wirklich ergreifender Weise malt.

Nr. 3. Choral. Die eigentümlichen, selten gehörten Worte P. Herbert's aus dem Jahre 1566 (laut Zahn's Kirchenliedermelodien, Bd. 5, p. 211):
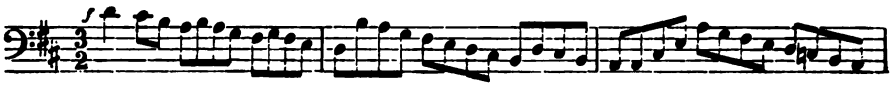
»Heilig und zart ist Christi Menschheit,
Gar edler Art voll aller Gnad und Wahrheit«

sind von Marx wundersam rhythmisiert und harmonisiert worden und werden nur vom Sopran gesungen; bedeutsam tritt ein Oboen- und Hornsolo dabei hervor. Diese Nummer ist zweifellos die originellste und ergreifendste der Kantate.

Nr. 4. Rezitativ (Tenor) mit Chor. In großartiger Begeisterung ertönt die letzte Strophe des schönen Liedes vom ganzen Chor:

»Christ ist nicht todt, o Trost der Schwachheit!
Der litt den Tod, ward durch den Tod lebendig!
Der starb in Schmach, fährt auf in Hoheit.
Gen Himmel hoch, zur Herrlichkeit beständig.«

Und in wirksamstem Gegensatze stehen dabei die unermüdlichen Gänge der Streicher:



zu den breit ausgelegten Akkorden der Blasinstrumente.

C. Dritte Gruppe. (Nach Op. 27 komponiert.)

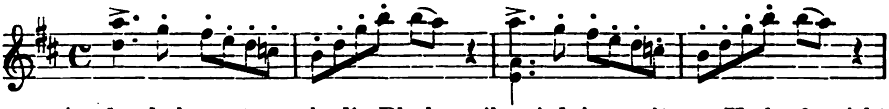
10. **Festkantate zur Jubelfeier der Universität**, für den 1. Festtag, den 15. Oktober 1860, auf Worte der Schrift gesetzt. Für Chor und Orchester. gr. 4. 53 Seiten. Komponiert (Angef. den 11., beendet den 20. September) 1860[1]).

Die Textworte sind aus verschiedenen Bibelstellen von Marx selbst zusammengestellt.
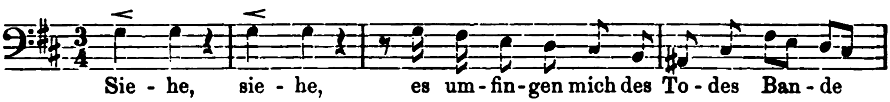
---

1) Im Besitz von Frau Prof. Therese Marx in Jena.

a. Erster Chor. Schon das Orchestervorspiel atmet eine hohe Festesfreude, die namentlich in einer Figur der Holzbläser:



zum Ausdruck kommt; auch die Blechmusik wird im weiteren Verlaufe nicht gespart. Ein langsamerer Mittelsatz mit einem trefflich gearbeiteten Kanon der Männerstimmen:



und einer prachtvollen Steigerung »Wach auf! Mache Dich auf!« führt zu einem kurzen Maestoso-Schluß.
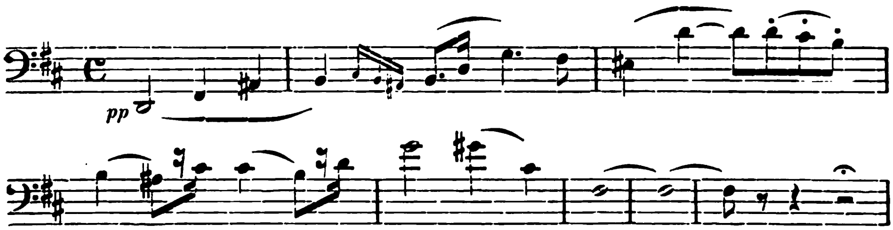
b. Schlußchor. Im Gegensatz zum ersten, der vor der Festrede gesungen wurde, ertönte dieser Chor nach der Rede; bedeutend kürzer wie der erste, läßt er doch gediegen-strenge Arbeit nicht vermissen.

---

11. Meiden und Finden. Zwei Gedichte von Karl Martell für eine Singstimme, Violoncell und Piano. qu. 4. 23 Seiten. Komponiert um 1860[1]).

Über den Dichter, der sich hinter diesem heroischen Pseudonym versteckt, hat sich Nichts ermitteln lassen.

I. Meiden. Nach einem schönen Cellosolo:
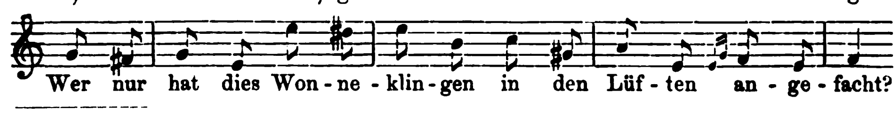


wird dieses zuerst rezitativisch gebrachte Thema in gebundene Kantilene übergeführt und begleitet die sanfte Gesangsmelodie, die im weiteren Verlauf zum *Allegro agitato ed appassionato* wird und anmutig überführt zum

II. Finden, dem originelleren Satz. Während die Cellofigur:



ganz von ferne an das Finale von Beethoven's berühmter Bärentanzsonate (Op. 30, Nr. 3) zu erinnern scheint, gemahnt das verhaltene Jauchzen des Gesanges:



---

1) Im Besitz von Frau Therese Marx in Jena.

an desselben Meisters Chorphantasie (Op. 80). In schönster Steigerung entwickelt sich der für Sänger und Spieler gleich dankbare Gesang, der des Druckes wohl wert wäre.

III. Verlorengegangene Werke.

1. Die erste Szene des Jugendentwurfs von »Mose«. Bereits erwähnt in der Einleitung der Besprechung von Op. 10.

2. Die Rache wartet, Melodram in drei Akten von Willibald Alexis. Komponiert 1828. Der Text teilweise abgedruckt im »Berliner Conversationsblatt« 1829, Nr. 39 und 42.

Die Aufführung fand, wie Ledebur[1]) angibt, am 21. Februar 1829 im Königsstädtischen Theater zu Berlin statt, während Schilling (a. a. O.) irrtümlich 1827 schreibt. Marx erzählt darüber[2]):

»Willibald Alexis hatte eine Preis-Novelle[3]) von 60 oder 70 Zeilen verfaßt und dieselbe für das eben entstandene Königstädter Theater zu einem Melodram benutzt. Der Inhalt war die Liebe eines jungen französischen Offiziers zu einer edlen Polin, die sich bei dem Durchzug der großen Armee nach Rußland in Warschau entzündet hatte und bei dem Rückzuge der Armee ihr tragisches Ende nahm. Irre ich nicht, so starb der todtwunde Krieger zu den Füßen der Geliebten. Die Novelle übrigens war talentvoll und ergreifend; vom Melodram konnte ich nicht so günstig urtheilen, meinte auch vorher zu sehen, daß dasselbe sich so wenig auf der Bühne behaupten würde, wie alle Arbeiten dieser Art. Allein der Dichter, mir befreundet und für meine Pläne willfährig, trug mir die Komposition an, und ich wäre gar nicht im Stande gewesen, eine Gelegenheit zu meiner Übung zu versäumen. Die Liebe des Paares war der Hauptinhalt für die Bühne; den Hintergrund bildete der riesengroße Heereszug und sein Untergang. Dies erkor ich mir als Hauptaufgabe für die Musik; besonders Ouvertüre und Zwischenakte hatten diese Momente zu bezeichnen. Die Komposition schien nicht zu mißfallen; das Melodram verschwand, wie ich vorausgesehen, nach wenig Aufführungen.«

Bei Schilling ist zu lesen, daß die Musik von bedeutenden Musikern »großartig und tief« gefunden wurde. »Namentlich war in der Ouverture der Charakter des Winterfeldzugs 1812 erschütternd ausgedrückt.« Höchst interessant aber ist ein Brief Zelter's an Goethe vom 26. Februar 1829[4]), der folgendermaßen lautet:

»Einer der dreyzehn Bühnendichter, unser Willibald Alexis, hat soeben die Muse der Königsvorstadt mit einem Melodram überschattet, worüber die Anlage (der Berliner Courier Nr. 622[5]) redet. Melodram ist es genannt, weil es seiner ernsthaften Tendenz wegen auf diesem Theater nicht dürfte gegeben werden. So hat denn ein bekannter Ungenannter (die Redaction der hiesigen musikalischen Zeitung) eine ganz homogene Musik dazu gemacht, die ich gestern vernommen habe. Wenn der Componist nicht gewußt hat wohin? so hat er genug gezeigt woher er kommt; denn sein mühbeladenes Flickwerk besteht in lauter Gräten und Abwurf von Beethoven's Tischen, in wüsten Lärm gewickelt, daß einen die Gänsehaut überläuft. Mir war es, als wenn ich die Beyspieltafeln sämmtlicher musika-

1) a. a. O. 2) Erinnerungen. Bd. 2, p. 42.

3) Ein Druck dieser Novelle war nicht zu ermitteln.

4) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. 5. Teil. p. 150 (Berlin 1834).

5) In diesem von Saphir herausgegebenen Blatte kanzelt ein mit E. O. unterzeichneter Kritiker das Stück gewaltig herunter, nennt es ein »höchst unmoralisches Gräuelconvolut«. In Nr. 632 wird es nochmals gegeißelt, ebenso in Nr. 635 und 642; von der Musik ist nirgends die Rede.

lischen Lehrbücher nach einander aus ihren verschiedenen Tonarten abhaspeln hörte, und die Orchester-Leute sahen nachher aus, als ob sie ihren Gräbern entlaufen wären. Eigentlich hat mich das Opus erbaut, — wie sich dieser Bruder Markùs (jetzt Marx) dabey abgemartert und sein Fortepiano abgerammelt hat, da ich dem Schäker etwas gönne; denn das nicht vollzählige Königsvorstädtische Publicum ließ auch kein Merkmal der Wißbegier entfallen, um den Thäter des confusen Mordspectakels zu erkunden. So wollen wir auch nicht weiter davon reden.«

Wenn man sich das vergegenwärtigt, was ich bei der Besprechung von »Jery und Bätely« über das Verhältnis Zelter's zu Marx gesagt habe, so wird diese Expektoration leicht erklärlich.

3. Festsinfonie zur Vermählung des Prinzen Wilhelm von Preußen, den 11. Juni 1829 im Königsstädischen Theater aufgeführt[1]). Komponiert 1829.

4. Undinens Gruß, Festspiel von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Komponiert 1829.

Von dieser Dichtung scheint nur ein Textbuch[2]) (Berlin, 14 Seiten) gedruckt zu sein, das folgende Stücke bezeichnet:

Nr. 1. Romanze (Aliena): Vor vielen Hundert Jahren. Nr. 2. Lied (Walther): Fröhlich zög' in Morgen-Frische. Nr. 3. Chor-Reigen: Sanft hebt uns Rauschen. Nr. 4. Melodrama. Nr. 5. Duett (Kühleborn, Undine): Hei, ich ströme, fluthe bandenlos. Nr. 6. Solo mit Chören (Kühleborn): Herauf! herauf! Nr. 7. Allgemeiner Chor: Hoheit, Ruhm und Glanz des Sieges. Nr. 8. Oft wenn sich schwarz drängt Wolkennacht. Nr. 9. Gebet. Solo mit Chor (Aliena): O, du dort oben, hold gesinnt. Nr. 10. Gesang (Undine): Tief im Herzen wohnt die Liebe. Nr. 11. Schlußchor: Im Freien! zum Reihen!

Von der Musik hat sich nur Nr. 2 erhalten, das unter der Überschrift »Jägers Hoffen« als Nr. 6 des Op. 2 erwähnt wurde. Auch über dieses Werk gibt uns Marx kurze Nachricht[3]):

»Das letzte dramatische Unternehmen war ein Festspiel zur Vermählung des damaligen Prinzen von Preußen, Undinens Gruß. Ich hatte die Personen des berühmten Zaubermärchens für eine ländliche Scene benutzt; mein Vorschlag gewann den greisen Dichter Fouqué, der seitdem mich immer seinen ‚lieben Kriegskameraden' nannte. Wenigstens war er in den Befreiungskriegen ein wackerer Kriegskamerad gewesen, — wenn auch ich damals noch nicht reif war, sein Kamerad zu sein. Unser Werk ward am Festtage aufgeführt und hatte den gewöhnlichen Erfolg solcher Gaben.«

Sei der Vollständigkeit halber — da wir leider auf eine persönliche Beurteilung verzichten müssen — noch folgender Bericht[4]) erwähnt:

»Der Vermählungs-Abend selbst am 11. Juni wurde öffentlich nur im Königsstädter Theater durch ein, leider die beabsichtigte Wirkung verfehlendes Festspiel: ‚Undinen's Gruß' von Fouqué, mit Musik von Marx, gefeyert«[5]).

---

1) Erwähnt in Ledeburs »Tonkünstler-Lexikon Berlins« (Berlin 1861).

2) In der Barth'schen Sammlung der Bibliothek des Königl. Opernhauses zu Berlin.

3) Erinnerungen, Bd. 2, p. 43.

4) Allg. Musikal. Zeit. 1829, Bd. 31, Nr. 31, p. 509.

5) Die handelnden Personen waren: Die Mutter (Mad. Huray); Aliena, Erdmuthe, ihre Töchter (Mlle. Holzbecher, Steger); Walther, Jager, Alienens Verlobter (Hr. Diez); Undine (Mlle. Herold); Kühleborn (Herr Zschiesche); Fürst (H. Meier); Fürstin (Mad. Elßler); Chor der Wassergeister, der Luftgeister, des Hofstaates, der Landleute.

5. Dramatische Szene: Zenobia in Palmyra. Für Frau Milder-Hauptmann komponiert etwa 1830. Die drollige Szene, wie er das Opus zu der begeistert verehrten Sängerin brachte, wird von Marx sehr lebendig erzählt[1]).

»Ihr brachte ich denn freudig und erwartungsvoll meine Scene. Ein großes Recitativ eröffnete sie, dann stürmte, in Es dur, der Chor der Römer heran, dann wandte sich die Modulation in das goldhelle E dur zu dem Adagio der Königin, und das Allegro verband den Sologesang mit dem Chor der Männerstimmen. Die Sache konnte herrlich werden.«

6. Symphonie bei Veranlassung des Falles von Warschau. Komponiert 1832.

»Die Musik schildert höchst ergreifend den raschen chevaleresken leichtsinnigen Charakter der Polen, ihre Freiheitslust unter dem Kanonendonner, ihren tiefen Sturz in der blutigen Niederlage, das Hinwegziehn aus dem Vaterlande, die Vereinsamung auf fremder Erde, das schwere Gericht über dieses Volk.« (Schilling, a. a. O.)

7. Musik zu Ludwig Tieck's Tragödie »Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens«. Komponiert 1843.

Tieck's herrliche Dichtung ist zum ersten Male in den »Romantischen Dichtungen (T. 2, p. 465—605, Jena 1800) gedruckt. In einer kurzen Notiz, offenbar einer Berliner Korrespondenz, der Allgem. Musikal. Zeitung[2]) findet sich die lakonische Notiz: »Marx in Berlin hat zu Tieck's Rothkäppchen eine allerliebste Musik geliefert«; sonst wüßten wir überhaupt Nichts von dem Werk. Eine Anfrage bei Frau Professor Therese Marx in Jena wurde dahingehend beantwortet, daß Marx diese Musik für eine private Aufführung in der befreundeten Familie Theodor Mundt's[3]) schrieb, und daß dieselbe sehr gefiel. Wenn der Verlust irgendeines Werkes unsres Tondichters zu bedauern ist, so ist es dieser; denn hier hätten wir Gelegenheit gehabt, ihn auf einem ganz speziellen Gebiete kennen zu lernen. Zudem gibt es bisher überhaupt keine Musik zu dem wundersamen Drama, einem der rührendsten Werke der romantischen Literatur.

8. Festouverture zur Feier des Geburtsfestes des Königs von Preußen am 14. und 15. Oktober 1844 in Erfurt. Komponiert 1844.

Von der Existenz auch dieses Werkes werden wir nur durch eine kurze Zeitungsnotiz[4]) belehrt, die — da unglücklicherweise der Referent in der Pause offenbar zu viel Bier trank und nur einen Teil der Komposition zu hören bekam — besagt, daß sie »aus zwei ganz verschiedenartigen Sätzen zu bestehen schien«.

IV. Geplante Werke.

1. Frau Venus. Musikalisch-dramatische Dichtung.

Über diesen frühen Jugendplan finden wir Ausführliches in Marx' Memoiren[5]) aufgezeichnet. Wer sich über dieses Analogon zum Tannhäuser genauer informieren will, der lese die betreffende Stelle nach.

2. Otto III. Oper.

1) Erinnerungen, Bd. 2, p. 65. 2) 1844. Bd. 46. Nr. 7. p. 118.

3) Der bekannte »jungdeutsche« Schriftsteller und nachmalige Berliner Universitätsprofessor.

4) Allg. Musikal. Zeit. 1844. Bd. 46. Nr. 48. p. 797.

5) Erinnerungen, Bd. 1. p. 163—167.

Außer Marx[1]) erzählt auch noch Eduard Devrient[2]) von diesem Plan unseres Tondichters, der der Ansicht war, daß die Opernkomposition sich bedeutender historischer Vorgänge bemächtigen müsse (bekanntlich im Gegensatz zu Richard Wagner[3]): »Er selbst war mit großer Vorliebe und mit großen Voraussagungen mit einer Oper: Otto's III. Romfahrt und Tod beschäftigt.«

3. Achilles auf Skyros. Ballet.

Interessenten mögen sich die anmutige Beschreibung dieses Planes von Marx selbst[4]) erzählen lassen.

V. Ausgaben und Bearbeitungen klassischer Werke.

1. Zwei Gesänge aus Händels Messias gesungen von Madame Milder im Klavier-Auszuge. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie und Musik Nr. 29. Pr. 12 gr. qu. fol. 10 Seiten. Erschienen ca. 1825.

Nr. 1. Wechselgesang (»Er weidet seine Heerde«). Für 2 Stimmen.

Nr. 2. Aria. (»Ich weiß, daß mein Erlöser lebet«).

Eine von Marx veranstaltete Ausgabe Händel'scher Klavier-Fugen auf die er in der Vorrede seiner Bach-Auswahl (Nr. 8b dieses Verzeichnisses) hinweist, konnte durchaus nicht ermittelt werden.

2. Sechzehn Sologesänge von G. F. Händel aus dessen sämtlichen Werken ausgewählt zur Förderung und Veredelung der Gesangbildung mit einer Einleitung über Geltung Händel'scher Sologesänge für unsre Zeit (als Anhang zur Kunst des Gesanges). Lief. I, II. Pr. à 3/4 Rth. Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, Unter den Linden Nr. 34, 1513. 13, 17 Seiten. Erschienen 1828.

Lief. I. Nr. 1. Aus Otho. Nr. 2. Aus Rodelinda. Nr. 3. Aus Cäsar. Nr. 4. Aus Floridant. Nr. 5. Aus Tamerlan. Nr. 6. Aus einer Cantate. Nr. 7. Aus Rhadamist. Nr. 8. Aus Agrippina.

Lief. II. Nr. 9. Aus Pastor fido. Nr. 10. Aus Theseus. Nr. 11. Aus Theseus. Nr. 12. Aus dem Alexandersfest. Nr. 13. Aus Saul. Nr. 14. Aus Semele. Nr. 15. Aus Semele. Nr. 16. Terzett aus Acis und Galathea.

3. Große Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei von Johann Sebastian Bach. Vollständiger Klavierauszug. Seiner Königl. Hoheit dem Kronprinzen von Preußen in tiefster Ehrfurcht gewidmet vom Verleger. Preis der Partitur: Rh. 18, Preis des Klavierauszugs: Rh. $7\frac{1}{2}$. Berlin, 1830. In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, Unter den Linden Nr. 34, 1571, qu. fol. 190 Seiten. Erschienen 1830.

Über den Wert dieser von Marx besorgten Erst-Ausgabe des unsterblichen Meisterwerkes erübrigt es sich zu reden. Sichert schon die Tatsache allein, daß Marx es war, der Bach's Werk zum ersten Mal dem Druck übergab, dem Herausgeber einen bleibenden Platz in der Musikgeschichte, so noch mehr die Vorzüglichkeit des Klavierauszuges, der für alle späteren Ausgaben und Bearbeitungen maßgebend geblieben ist.

4. Kirchenmusik von Joh. Sebast. Bach. 2 (3) Bände. Preis 9 und 10 frs. Bonn bei N. Simrock. 2745. 2765. 2857. 2884. 2885. 2886. Fol. 64, 67 Seiten. Erschienen 1830.

1) Erinnerungen, Bd. 1, p. 171—176.

2) Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich. Leipzig 1872, p. 44.

3) »Oper und Drama.« Leipzig 1852, Th. 2, p. 154 f.

4) Erinnerungen, Bd. 2, p. 39.

Der 1. Band enthält:

Nr. 1. Litaney von Martin Luther und Johann Sebastian Bach. Preis 2 Francs. Partitur. 15 Seiten. (Nimm von uns, Herr, du treuer Gott).

Nr. 2. Herr deine Augen sehen nach dem Glauben. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Preis 3 Francs 50 Cs. Partitur. 24 Seiten.

Nr. 3. Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Preis 3 Francs 25 Cs. Partitur. 24 Seiten.

Der 2. Band enthält:

Nr. 4. Du Hirte Israel höre. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Prix 3 Francs, Partitur. 23 Seiten.

Nr. 5. Herr gehe nicht ins Gericht. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Prix 3 Francs. Partitur. 27 Seiten.

Nr. 6. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Prix 3 Francs. Partitur. 27 Seiten.

5. Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelkompositionen (auch am Pianoforte von einem oder zwei Spielern ausführbar). Pr. (à) 18 Gr. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Qu. fol. 19, 17, 19 Seiten. 5469, 5470, 5471. Erschienen 1833.[1])

1. Heft. Nr. 1. Praeludium (A moll). Nr. 2. Praeludium und Fuge (E dur). Nr. 3. Praeludium und Fuge (D moll). Nr. 4. Fantasia (G moll).

2. Heft. Nr. 5. Praeludium und Fuge (G dur). Nr. 6. Praeludium und Fuge (D dur).

3. Heft. Nr. 7. Praeludium und Fuge (Es moll). Nr. 8. Fuge (G moll). Nr. 9. Toccata (D moll).

6. Die Hohe Messe in H-moll von Joh. Sebastian Bach für zwei Sopran, Alto, Tenor und Baß. Im Klavierauszug. Preis des Klavierauszugs Frs. 20. Preis der 5 Chorstimmen Frs. 11, 75 Cs. Bonn bei N. Simrock. Zürich bei H. G. Nägeli. In demselben Verlage ist auch die Partitur dieses Werkes zu 48 Francs erschienen. 3038. Qu. fol. 126 Seiten. Erschienen 1834. (Kirchenmusik 3. Band, vergl. No. 4.)

Hiervon gilt wortwörtlich das bei der Matthäus-Passion Gesagte. Auch dieses ewige Werk hat Marx zum ersten Male überhaupt herausgegeben.

7. *Le Clavecin bien tempéré* ou 48 Préludes et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour le Clavecin ou Pianoforte composées par J. Seb. Bach. 2 Parties. Pr. (à) $2\frac{1}{2}$ Rthlr. Berlin, chez J. J. Riefenstahl, Spandauerstr. Nr. 9. Hambourg, chez Jean Aug. Boehme. Vienne, chez Anton Diabelli & Co. J. J. R. 161. Qu. fol. 109, 85 Seiten. Erschienen 1838.

Diese von dem Organisten Haupt besorgte Ausgabe hat Marx sorgfältig durchgesehen und über ihre Korrektheit am Schluß des Vorworts ein Testat ausgestellt.

8a. Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen, zur ersten Bekanntschaft mit dem Meister am Pianoforte. Berlin bei C. A. Challier & Co. Preis $1\frac{1}{3}$ Thlr. Qu. 4. 2 (Vorwort) + 25 Seiten. Erschienen 1844.

Vorwort. Nr. 1. Praeludium (C dur). Nr. 2. Praeludium (D dur). Nr. 3. Figurirter Choral. (Wer nur den lieben Gott läßt walten,) Nr. 4. Invention (F dur).

1) Vergl. hierüber die treffliche Arbeit von Max Schneider im Bach-Jahrbuch 1906, p. 91.

Nr. 5. Gigue (B dur). Nr. 6. Sarabande (G moll). Nr. 7. Figurirter Choral. (Vater unser im Himmelreich.) Nr. 8. Gavotte (G dur). Nr. 9. Fuge (E moll). Nr. 10. Sarabande (D moll). Nr. 11. Gigue (D moll). Nr. 12. Praeludium (G moll). Nr. 13. Fantasie (C moll). Nr. 14. Gigue (G dur). Nr. 15. Praeludium und Fuge (F moll). Nr. 16. Figurirter Choral. (Das alte Jahr vergangen ist.)

8b. Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen veranstaltet und mit einer Abhandlung über Auffassung seiner Werke am Pianoforte eingeleitet. Zweite vermehrte Ausgabe. Eingeführt im Konservatorium der Musik zu Berlin. London, Rob. Cocks & Co., 6 New Burlington Street. Berlin, C. A. Challier & Co. 14. Spittel-Brücke. Pr. $1^2/_3$ Thlr. 844. Fol. X + 36 Seiten. Erschienen 1853.

Hinzugekommen sind:

Nr. 5. Fughette. (Dies sind die heil'gen zehn Gebot.) Nr. 7. Praeludium und Fuge (G dur). Nr. 8. Figurirter Choral. (Wer nur den lieben Gott läßt walten, 2. Fassung.) Nr. 17. Praeludium und Fuge (D moll). Im ganzen 18 Nummern.

8c. Dasselbe. Neue unveränderte Ausgabe. Pr. 3 Mk. netto. Berlin, C. A. Challier & Co. 2757. Lith. Anstalt von C. G. Röder, Leipzig. Gr. 4. VII + 36 Seiten. Erschienen 1873.

Die Vorrede gehört zu Marx' schönsten schriftstellerischen Leistungen und wird in einer von mir vorbereiteten, bald erscheinenden erstmaligen Sammlung von Marx' kleineren Schriften[1]) zum Abdruck kommen.

9. Sammlung vorzüglicher Chorsätze für den Gebrauch in Singvereinen und Chorschulen. Klavierauszug und ausgesetzte Stimmen. Klavierauszug Pr. 2 Thlr. Stimmen Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 10062. gr. 8. 79 Seiten. Erschienen 1861.

1. Choral. »Was mein Gott will.« Tonsatz von Hieronymus Prätorius.
2. Derselbe Choral. Tonsatz von Seb. Bach.
3. Choral: »Ich will dich« (Es ist das Heil). Tonsatz von Johann Ekkard.
4. Derselbe Choral. Tonsatz von Seb. Bach.
5. Festlied: Auf das Pfingstfest. Von Johann Ekkard.
6. Festlied: Darbringung des Christkinds im Tempel Von Johann Ekkard.
7. Chor aus Händel's Messias. In Mozart's Bearbeitung und deutschen Ausgaben nicht aufgenommen. (Lobsing' dem Herrn, Engelschaar.)
8. Aus einer Kirchenkantate von Händel. (Heilig ist Gott.)
9. Aus Deborah (Chor der Israeliten, Verwünschung der Unterdrücker) von Händel.
10. Aus Deborah von Händel. (Wirf ab die Scheu!)
11. Aus Herkules, Oratorium von Händel. (Eifersucht! Du Höllengast!)
12. Aus Esther, Oratorium von Händel. (Ihr Söhne Juda's, klagt!)
13. Aus der Kirchenkantate »Du wahrer Gott und Davids Sohn« von Seb. Bach.
14. Aus der Osterkantate »Bleib bei uns« von Seb. Bach.
15. »De profundis« von Gluck.

Wenn jemand als Vorarbeiter Richard Wagner's zu gelten hat, zu einer Zeit, wo dieser über den Umfang seines Reformwerkes noch nicht völlig im Klaren war, so ist es Adolph Bernhard Marx. Nur von diesem Gesichtspunkte aus läßt sich ein zwar nur beiläufiger, darum aber nicht minder merkwürdiger Ausspruch Franz Brendel's verstehen[2]):

1) Berlin und Leipzig, bei Schuster und Loeffler. 2 Bände.

2) Geschichte der Musik. 6. Aufl. Leipzig 1878, p. 464.

»Auf dem letzten Standpunkt endlich erblicken wir die Verneinung jener auf der vorangegangenen sinnlichen Stufe geltenden Bedingungen. Der künstlerische Geist vermeidet die natürlichsten Verbindungen der Accorde, die trivial zu erscheinen beginnen, und erbaut auf immer schärfer eindringenden Negationen des unmittelbar zum Ausdruck sich Darbietenden sein letztes kühnes Gebäude, und wir sehen dem entsprechend, wie die Theorie sich von der Ängstlichkeit früherer Regeln befreit, und — unter den Händen von Marx z. B., der hierin die Aufgabe der Zeit ergriffen hat, — statt das Ohr als höchsten Richter zu setzen, Alles, was für einen bestimmten Ausdruck nothwendig ist, was an sich selbst und als Einzelnes vielleicht verwerflich, der Erreichung des Hauptzweckes und der Idee des Ganzen jedoch förderlich sein kann, erlaubt.«

Eigentümlich aber ist es, daß beide während ihres Lebens in persönliche Berührung nicht gekommen sind[1]), wobei sie ihre Ansichten und Pläne in gewiß höchst interessanter Weise hätten durchsprechen können. Zwar erwähnt Marx den jüngeren Meister mehrfach in seinen Schriften, doch ohne völlige Erkenntnis des Mächtigen in Wagner. Beide wollten eben von ganz verschiedenen Standpunkten aus das Neue bilden und erreichen; Wagner als Dramatiker — Marx ohne diese Befähigung im Bühnensinne. Darum ging Marx vom Oratorium aus; Johannes der Täufer und Mose sind »Oratorien der Zukunft«. Von den strengen Theoretikern der Zeit, zu denen Marx zum Schaden seiner produktiven Tätigkeit allgemein gerechnet wurde, war ein Verständnis seiner kompositorischen Ideen nicht zu verlangen und zu erwarten. Wir haben die Pflicht, das Versäumte nachzuholen, um nicht hinter dem Dichter Heinrich Stieglitz zurückzustehen, der schon 1838[2]) das Neue in dem Tondichter verherrlicht hat:

»Greift Bernhard Marx mit seinem heißen Streben
Jetzt mehr als sonst thatkräftig ein ins Leben?
Er, dessen tücht'ger Brust ein ganzer Chor
Inwohnt von klanggeschwängerten Ideen,
Warum nicht tritt er aus sich selbst hervor
Und läßt die stolzen Siegesfahnen wehen,
Die er mit Recht sich zum Panier erkor?
Doch sollt' auch nimmer diese pralle Kraft
Zur Harmonie des Weltchors sich entfalten,
Wie sie gerungen treu und unerschlafft,
Nicht scheu' ich mich, aufrichtig zu bekennen,
Daß ich, in diesem räthselhaften Wesen
Des Klangreichs neue Aera zu erkennen,
Der erste aller Gläubigen gewesen.«

---

1) Frau Prof. Marx antwortete auf eine diesbezügliche Anfrage in negativem Sinne.

2) »Gruß an Berlin. Ein Zukunftstraum.« Leipzig 1838, p. 108.

Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik.

Von

Georg Schünemann.

(Berlin.)

Die Griechen, die für die Rhythmik des Gregorianischen Chorals das Vorbild gegeben hatten, lieferten auch die Grundlage für das Schaffen der Mensuralisten.[1]) In der Perotinischen Zeit (Ende des 12. Jahrhunderts), wo noch keine bestimmte Fixierung der Notenwerte vor sich gegangen war, hing die musikalische Rhythmik noch von der Metrik des Textes ab.[2]) Erst zur Zeit der Franconen (nach 1260) begann eine feste Bestimmung der Notenwerte unabhängig vom Text. Es wurde eine Abgrenzung gewisser Werte festgesetzt. Joh. Garlandia braucht zu diesem Zweck einen Strich[3]), ebenso Aristoteles[4]) und Franco[5]). Petrus de Cruce, ein Zeitgenosse Franco's, wendet einen Punkt[6]) an, der ein arithmetisches Abteilungsmittel im Sinne eines Taktstriches ist. Für die Sänger bildete eine solche Einteilung der Werte sicher eine große Erleichterung.

Wirkliche Taktzeichen finden sich erst vom 14. Jahrhundert ab. Das Eindringen des zweiteiligen Maßes — ein Einfluß der italienischen Kunst[7]) — in die Mensuralmusik, die vorher nur dreiteilige Messung kannte, machte diese Taktzeichen notwendig. Philipp de Vitry wendet folgende Zeichen an[8]):

---

1) Die Lehre der 5 *modi* des Franco (Coussemaker, *Script.* I p. 118b und 119a) ist den griechischen Versfüßen genau nachgebildet.

2) *intellego istam longam, intellego illam brevem* — — *dicebant*: *punctus illc superior sic concordat cum puncto inferiori*; Coussemaker, *Script.* I p. 344a (Anonymus IV).

3) Coussemaker I p. 104b. *Divisio modorum est tractus aliquo modo positus.*

4) Coussemaker I p. 271b. — — *unum parvum tractulum in forma et longitudine semisuspirii.*

5) Coussemaker I p. 120a. *quidam tractulus, qui signum perfectionis dicitur*; vgl. hierzu Joh. Wolf: Geschichte der Mensuralnotation I p. 11ff.

6) Coussemaker *Script.* I 388a und I 424a; vgl. auch das Beispiel in Wolfs Gesch. d. Mensuralnot. Bd. II, Nr. 1 von Petrus de Cruce; durch diese Taktpunkte ist auch die Übertragung wesentlich erleichtert. Daß diese Punkte und Strichelchen mit den Punkten für Arsis und Thesis des Anonymus Bellermann's (Ανωνυμου συγγραμμα περι μουσικης Berlin 1841) zusammenhängen, ist bei der großen Abhängigkeit von den griechischen Theoretikern vielleicht anzunehmen.

7) Wolf a. a. O. I p. 91.

8) Coussemaker, *Script.* III 19ff. Vgl. über die Taktzeichen Wolf a. a. O. I p. 92ff., p. 97; über Taktbuchstaben ebenda p. 274.

	*modus perfectus*,	d. h. die Longa ist 3-zeitig zu messen.
	*modus imperfectus*,	» » » » 2 » » »
	*tempus perfectum*,	» » » Brevis » 3 » » »
	*tempus imperfectum*,	» » » » » 2 » » »

Sollte in einem Stück noch die vorgezeichnete Messung durchbrochen werden, so konnten die nach den Mensur-Regeln zusammengehörigen Werte durch einen Punkt (*punctus divisionis*) getrennt werden, andere zweiteilige Werte durch den Punkt (*punctus perfectionis*) perfekt, d. h. dreiteilig gemacht werden. Eine fortgesetzte Abgrenzung der Werte durch Taktpunkte oder ähnliches war nunmehr überflüssig. Man nahm eine bestimmte Noteneinheit an, und durch diese wurden die anderen gemessen, ähnlich dem χρονος πρωτος der Griechen.

z. B.: »*Tempus armonicum est mensura omnium notarum qua scilicet unaquaeque mensuratur nota*« [1]).

Grundmaß war anfangs die Longa, wie aus der praktischen Musik ersichtlich ist[2]); erst um die Zeit der *ars nova* (14. Jahrh.) kam die Brevis als Takteinheit in weiteren Gebrauch. Nähere Hinweise auf die Leitung des Gesanges habe ich bei den Theoretikern nicht gefunden; daß man aber auch in dieser Zeit beim Gesang sich nach einem *praecentor* oder *director* richtete, steht fest. »Wenn auch alle gleich gute Sänger sind, so erkennen sie doch einen als *praecentor* und *director* an, auf den sie sehr peinlich achten[3]).« Ferner lernte man, daß in allen *modis* (unseren Taktarten entsprechend) immer im Anfang des Taktes Konkordanzen sein mußten[4]). Wußten die Sänger mit den Intervalls- und Proportionslehren Bescheid — dies gehörte damals zum Rüstzeug eines jeden Sängers —, so boten die Kompositionen für die Ausführenden keine Schwierigkeiten weiter, zumal wenn Instrumente die Stimmen stützten oder die Führung der Unterstimmen übernahmen, wie es Riemann[5]) annimmt. Die weitere

1) Hier. v. Mähren (Coussemaker *Script.* I 81b.) oder Joannes Hauboys Coussemaker *Script.* I p. 404) *Mensura est habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem cuiuslibet cantus mensurabilis manifestans.*

2) z. B. Wolf, Geschichte der Mensuralmusik II Nr. 1 wäre in Longatakt zu übertragen, da sonst Dissonanzen im Anfang des Taktes entständen.

3) Hieron. v. Mähren (Coussemaker *Script.* I p. 93): *Secundum est, ut quantumcumque sint omnes equaliter boni cantores, unum tamen precentorem et directorem sui constituant, ad quem diligentissime attendant.*

4) Franco (Coussemaker *Script.* I 132b): *In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis* (Taktes), *licet sit longa, brevis vel semibrevis.*

5) Hugo Riemann: Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert. Sammelbd. d. I. M. G. 1906, Jahrg. VII, Heft 4 p. 529ff.; derselbe: Handbuch für Musikgeschichte II, 1 (Zeitalter der Renaissance) Leipzig 1907, vor allem Kapitel XVIII, § 56.

Entwicklung der Mehrstimmigkeit, vor allem die Entwicklung des sogenannten durchimitierenden Vokalstils machte nun mehr denn je ein exaktes Zusammengehen aller Stimmen notwendig. Waren nicht ganz gute und geübte Musiker beisammen, so mußte die Mensur den Sängern sichtbar gemacht werden. Man schlug mit der Hand den Takt. Im Laufe des 16. Jahrhunderts gehört fast in jedes theoretisch-praktische Werk auch ein Kapitel über den Takt (*de tactu*). Adam von Fulda (ca. 1490), der Theoretiker, der eine eingehende Erörterung der »kindischen« Mutationsregeln, die doch bisher einen so großen Raum bei den Theoretikern einnahmen, ablehnt [1]), der auch die bisherigen so schwierigen Transpositionslehren vereinfacht [2]), ist auch der erste, der ein Kapitel über den Takt bringt [3]). Eine noch frühere, indeß nur kurze Nachricht vom Taktschlagen bringt im 15. Jahrhundert Ramis de Pareia [4]). Der Dirigent solle den Takt mit der Hand oder dem Fuß oder dem Finger schlagen. Trotz dieser späten Nachrichten zeigen uns bildliche Darstellungen, daß auch schon vorher der Takt mit der Hand geschlagen wurde, denn die zum Teil schon recht verzwickte Rhythmik z. B. eines Du Fay forderte dazu schon auf. Auf dem linken Altarwerk der Brüder van Eyk taktiert ein Sänger mit niederschlagender Hand [5]). Bernard. Pinturicchio (1454—1513) malt einen Chor von 10 Engeln, die aus einem Notenblatt singen, einer von ihnen gibt mit der erhobenen rechten Hand deutlich den Takt [6]). Dies Bild fußt sicherlich auf der Praxis der Zeit. Sandro Boticelli (1447—1500) malt zwei Chöre von je drei Engeln, die aus einem Notenblatt singen, der mittlere taktiert mit leicht niederschlagender Hand [7]). Ein »Baum Jesse«, der im kirchenmusikalischen Jahrbuch [8]) reproduziert ist, zeigt ein »himmlisches Konzert«. Alle möglichen Instrumente sind vertreten, ein König, dem Zuschauer den Rücken kehrend, taktiert durch Zusammenschlagen der Hände. Das Bild stammt aus dem 15. Jahrhundert. In der Ausgabe von Gafurius' *Practica musica*, 1496 befindet sich auf fol. a 1 unten ein Knabenchor mit seinem *magister*, ein Knabe steht im Vordergrund und schlägt den Takt,

1) Gerbert *Script.* III p. 346: *Nolui autem pueriles illas regulas de mutationibus casus notarum dictas huic opusculo nostro adjungere.*

2) Gerbert *Script.* III p. 358. In dieser Hinsicht ist er jetzt von Riemann: Handb. d. Musikgesch. Bd. II 1, p. 34 ff. gewürdigt worden.

3) Gerbert, *Script.* III, p. 362 ff.

4) Neuausgabe von Joh. Wolf p. 83.

5) Original im Kaiser Friedrich Museum in Berlin.

6) *Chiesa di S. Maria Maggiore.* Rom (Original).

7) *Sa. Vergine col Bambino ed angeli.* Rom. Bei den erwähnten Bildern sind die Engel nicht kleine »Kinderchen«, sondern große erwachsene Gestalten.

8) Jahrg. 1884 p. 30. Erwähnt sei noch auf dem einen Teil des Reliefs des Florentiner Doms (Lucca della Robbia) [Sängertribüne] der kleine Junge, der die Bewegungen des Taktierenden nachahmt; er schlägt mit dem Zeigefinger der Rechten in die hohle Linke.

alle singen nach einem großen auf einem Pult stehenden Notenbuch. Auch bei zweistimmigen Stücken schlug man Takt. Ein anonymer Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert zeigt einen Mann und eine Frau, beide mit einem Buch, der Mann taktiert mit der rechten Hand[1]). Auf einem andern Holzschnitt sieht man eine Lautenspielerin und einen taktierenden Sänger[2]). Nähere Nachrichten über die Art und Weise des Taktierens und über die Form, in der der Takt gegeben wurde, erhalten wir allerdings erst im 16. Jahrhundert, und leider bringen die Werke infolge des unseligen Abschreibens in jener Zeit fast durchweg dasselbe. Trotzdem soll hier eine Übersicht über diese Takterklärungen gegeben werden.

Tactus est continua motio in mensura contenta rationis. Tactus autem per figuras et signa in singulis musicae gradibus fieri habet. Nihil enim aliud est, nisi debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis[3]).
Adam von Fulda (Gerbert, *Script.* III, p. 362);

zum Teil ebenso oder ähnlich:

Sim. Brab. de Quercu, 1509[4]); Wollick, 1501[5]); Mich. Roswick, 1514[6]); Bern. Bogentantz, 1515[7]); Joann. Cochläus, 1512[8]).

Tactus est successiva cantus / mensuram eius ad aequalitatem regulans.
Jo. Knapp, 1513[9]);

ähnlich: Heinr. Faber, 1550[10]); Lucas Lossius, 1563[11]); Gallus Dreßler, 1571[12]).

---

1) Unter »Meister der Liebesgärten« im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 15. Jahrhdt.

2) Unter »Meister mit dem Zeichen P.P.W.« Niederländische Meister des 15. Jahrhdts. Kupferstichkabinett, Berlin. Allerdings hat hier der Sänger den Arm so weit erhoben, daß es fast wie ein Deklamieren aussieht.

3) Der Takt ist eine beständige auf die rechte Mensur gerichtete Bewegung. Der Takt hat unter den Figuren und Zeichen nach den jemaligen Musikwerten zu geschehen. Nichts anderes ist er, als die notwendige und passende Messung des Modus, Tempus und der Prolation (Messung nach Longen, Breven und Semibreven).

4) Simon Brab. de Quercu: *opusculum musices.* Wien 1509, fol. d II; andere Ausgaben 1513, 1516, 1518 mit Holzschnitt: Ein Mann und eine Frau von Noten singend, ein anderer Mann hört zu.

5) Nicolaus Wollick de Servilla: *opus aureum — — de gregoriana et figurativa cantu.* Cöln 1501, fol. G I.

6) Michael Koswick (Roswick), *compendiaria musicae artis.* Lipsi. 1516, fol. L II, cap. V. a. Ausgabe schon 1514.

7) Bernardin Bogentantz: *collectanea utriusque cantus.* Cöln 1515, II 12.

8) Johann. Cocleus (Cochläus): *tetrachordum musices.* Nürnberg. 1512, II 6.

9) Johann Knapp: *institutio in musicen mensuralem.* Erfurt 1513, fol. C III.

10) Henricus Faber: *Ad musicam pract. introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accomodata, quam brevissime continens.* 1556 a. Ausgabe 1550. Nürnberg. Kap. V.

11) Lucas Lossius: *erotemata mus. practicae ex probatissimis huius artis scriptoribus accurate et breviter selecta — — — ad usum scholae Luneburgiensis et aliorum puerilium* — Nürnberg 1563, II Kap. X.

12) M. Gallus Dreßler: *Music. practicae elementa.* Magdeburg 1571, III Kap. III.

... *vel est quidam motus praecentoris signorum indicio formatus cantum dirigens mensuraliter.* Andr. Ornitoparch, 1517[1]);

ebenso oder ähnlich: Herm. Fink, 1556[2]); Georg Rhaw, 1520[3]); Euch. Hoffmann, 1572[4]);

Perpetuo motu tactum signare necesse est. Philomates, Vencesl.[5]).

Der Tact odder schlag / wie er allhie genomen wird ist eine stete vnd messige bewegung der hand des sengers / durch welche gleichsam ein richtscheit / nach ausweisung der zeichen / die gleicheit der stymmen vnd Noten des gesangs recht geleitet vnd gemessen wird / denn es müssen sich alle stymmen / so der gesang wol sol lauten / darnach richten /. Mart. Agricola[6]).

Der Takt, nach dem sich Sänger wie Spieler richten müssen, besteht aus den Schlägen mit der Hand auf und ab. Sancta Maria, 1565[7]).

La battuta la qual e un certo segno formato a imitatione del Polso ben sano per elevatione et depositione della Mano di quel che governa. Lanfranco, 1533[8]).

... *la misura d'un tempo diviso in duoi moti alla misura del polso humano, cioe, ascendendo et l'altro descendendo.* Picitono, 1547[9]).

La batutta ha due teste, una a lo scendere et l'altra a al salire. Lusitano, 1558[10]).

... *un esqual abbaissement et eflevation* ist der Takt nach Pierre Davantes, 1560[11]).

... *nutus aequalis certum temporis tractum in vices aequales dividens.* Andr. Raselius, 1589[12]).

Tactus est motus regulatus Praecentoris manu factus, sonorum tempora metiens. Cyr. Snegassius, 1591[13]).

---

1) Andreas Ornitoparch: *musice active micrologus 1517* (bei Valentin Schumann), II Kap. VI.

2) Hermann Fink: *practica musica — exempla variorum signorum — — — continens.* Wittenberg 1556, lib. II.

3) Georg Rhaw: *enchiridion musices.* Leipzig 1518, *enchiridion utriusque musicae practicae.* Leipzig 1520, *enchiridion musicae mensuralis.* Leipzig 1520, Kap. VII.

4) Eucharius Hoffmann: *musicae practicae praecepta communiora in usum juventutis conscripta.* Wittenberg 1572, Kap. X.

5) Venceslaus Philomates: *musicorum libri quattuor.* Vienne Pannoniae. 1523. III. Kap. 2, a. Ausgabe schon 1512.

6) Martin Agricola: musica figuralis deudsch. Wittenberg 1532. Kap. VI.

7) Thomas de Sancta Maria: *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565. Fol. VII v. f. Auf dieses Werk machte mich Herr Kinkeldey zu Berlin aufmerksam.

8) Giov. M. Lanfranco: *Scintille di musica* 1533. Brescia, p. 67.

9) Angelo da Picitono: *Fior angelico di musica.* Venedig 1547, II 1. Fol. Q IV.

10) Vincentio Lusitano: *introduttione facilissima e novissima di canto fermo, figurativo, contrapunto* — Venedig 1558, fol. 9.

11) Pierre Davantes: *nouvelle et facile méthode pour chanter.* (Mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1869 Nr. XI p. 163ff.)

12) M. Andrea Raselius: *Hexachordum seu quaestiones Musicae practicae* Nürnberg, 1589, fol. E 3.

13) M. Cyriacus Snegassius (Schneegass): *Isagoges Musicae libri duo* Erfurt, 1591, I 5.

Die Battuta ist »*quel segno, che si fa con la mano, il quale dimostra il modo, c'hanno da tenere quelli che cantano, nel proferire la Voce con misura di tempo veloce ò tardo che con le figure cantabili si dimostra*«. Tigrini, 1588[1]).

Der Takt geschieht »*aequali sublationis et depressionis tempore*« nach dem Anonymus des 16. Jahrhdts.[2])

La prima misura non è altrimenti, che pronontiare la nota con uguale spatio, dimostra con la mano. Aron, ca. 1545[3]).

Jan Blahoszlav, 1569[4]): »Das Wort (*tactus*) bezeichnet eine bestimmte Zeitabmessung, in der entweder der Gesang oder die Pausen stattfinden«.

Der Takt »*non è altro che un picciol moto simile al moto del polso humano overo al pulpitar del core: col quale osservando i cantori il valor delle figure cantano le Musique figurate.* Zacconi, 1596[5]).

Neben der Hand konnte auch durch Heben und Senken eines Fingers der Takt möglichst unauffällig sichtbar gemacht werden:

Tactus est digiti motus, ant nutus ... Seb. Heyden, 1540[6]).

Tactus est ordo, quo digitus aequali sublationis et depressionis tempore motus omnium notarum et pausarum quantitates metitur. Anonymus des 16. Jahrhdts. loc. cit.

Est digiti ... motus aut nutus aequalis ... M. Andr. Raselius l. c.

Tactus ist eine gleichförmige bewegung eines fingers oder Hand / darauff alle Noten vnd Pausen nach ihrem valore oder werth gesungen werden /. Wilfflingseder, 1559[7]).

Daneben bediente man sich zum Taktschlagen auch eines Taktstockes und ähnlicher Hilfsmittel, was an anderer Stelle einmal behandelt werden soll.

Bei der Instrumentalmusik wurde der Takt mit dem Fuß getreten:

---

1) R. M. Oratio Tigrini: *Compendiolo della musica* Ven. 1588, Kap. XVI, p. 123.

2) Anonym: *De signis musicalibus.* Cod. msc. XVI saec. der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Kap. VIII. Der Kodex schließt sich oft an Sebald Heyden: *de arte canendi* (1540) an.

3) Pietro Aron: *Compendiolo.* Nach 1545, Kap. 38.

4) Jan Blahoszlav schrieb eine »*musica*« und »Ergänzungen« dazu; er wurde später Bischof der Sekte der böhmischen Brüder, in welchem Amte er 1571 starb. Die *musica* erschien in erster Auflage 1558, in der zweiten 1569. Erhalten ist nur die zweite in Prag (vgl. Kap. VIII). Die »Ergänzungen« stammen aus der Zeit zwischen 1560—64. Die Schrift, die in böhmischer Sprache abgefaßt ist, ist abgedruckt bei Otakar Hostinský: »*Jan Blahoszlav a Jan Josquin* (Pseudonym eines böhmischen Priesters). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und zur Theorie der Künste im 16. Jahrhundert. Prag 1896.« Die Mitteilung und Übersetzung verdanke ich Herrn Wladimir Helfert aus Prag.

5) Lud. Zacconi: *Prattica di musica* Venedig, 1596. 1622; I Kap. 32.

6) Sebald Heyden: *de arte canendi.* Nürnberg 1540. p. 40. Eine frühere Ausgabe erschien 1537 (vgl. Sandberger: Bemerkungen zur Biographie H. L. Hasslers und seiner Brüder. — Denkmäler der Tonkunst in Bayern. V. Jahrgang, 2. Teil p. XIV).

7) Ambrosius Wilfflingseder: Teutsche Musica / der Jugend zu gut gestellt. Nürnberg fol. D VII v. (nach Eitner Qu. L. a. Ausg. 1559).

»Was die Sänger mit der Hand machen, das müssen die Instrumentisten, da sie die Hände nicht frei haben, mit den Füßen tun [1]).« »Hauptsächlich für Anfänger ist es sehr wichtig und notwendig beim Spielen mit dem Fuß den Takt zu geben, da man die Hände zum Taktschlagen nicht hochheben kann« [2]).

Deshalb heißt es auch bei Pietro Aron (a. a. O. cap. 38): *La prima misura non è altrimenti che pronontiare la nota con la mano, o col piede* . . . und bei Pierre Davantes (a. a. O. p. 168): *un esqual abaissement et eflevation de la main ou du pied.*

Natürlich hat man sich eine mäßige Bewegung des Fußes zu denken, wie wir hier und da noch heute im Orchester einen Spieler sich selbst den Takt »einprägen« sehen. Ferner ahmten die Instrumentisten wohl auch mit ihren Instrumenten die Taktbewegungen nach, z. B. durch Heben und Senken der Posaunen oder Violen [3]).

Man unterschied nun im 16. Jahrhundert gewöhnlich drei Taktarten: den *Tactus maior* (auch *generalis, integer, totalis* genannt), den *Tactus minor* (*specialis, Semitactus, diminutus*) und den *Tactus proportionatus* (dessen Unterteilung *Sesquialter* genannt). Takteinheit war im 16. Jahrhundert zum größten Teil die Semibrevis; sie galt, von Proportionen wie Augmentationen abgesehen, einen *Tactus integer.*

»*In omnibus signis semibrevis tactu mensuretur integro augmentatione et proportionibus demptis.*« Rhaw, a. a. O. Kap. VII (ebenso oder ähnlich: Cocleus, a. a. O. T. II, Kap. VI; Ornitoparch, a. a. O. II, 6; Knapp, a. a. O. fol. CIV; Listenius [4] 1533; Faber, a. a. O. Kap. V und viele andere).

Der *Tactus maior* bekam eine Semibrevis oder die ihr entsprechenden Minimen, der *Tactus minor* eine Minima, der *Proportionatus* 3 Semibreven, der *Sesquialter* 3 Minimen.

Der „gantze" Takt (*Tactus maior*) „Ist / welcher eine vngeringerte Semibrevem odder eine Brevem in der helfft geringert / mit seiner bewegung begreifft / ".

Der „halbe" Takt (*Tactus minor*) „Ist das halbe teil vom gantzen / Vnd wird auch darumb also genennet / das er halb so viel / als der gantze Tact / das ist / eine Semibrevem inn der helfft geringert / odder eine vngeringerte Minimam mit seiner bewegung / das ist / mit dem nidderschlagen vnd auffheben begreifft / ".

Der „Proporcien Tact" „Ist / welcher drey Semibreves als in Tripla / odder drey Minimas als inn Prolation perfekta / begreifft" [5]). —

---

1) *Sed quod canentes manu faciunt, id musicis instrumentis ludentes, quia manu non possunt, pede facere coguntur. Fr. Salinas: de musica libri* VII 1577 V 4.

2) St. Maria: a. a. O. fol. 8v. *es moy importante y necessario llevar el compas co el pie pues que tañendo no se pue llevar la mano.*

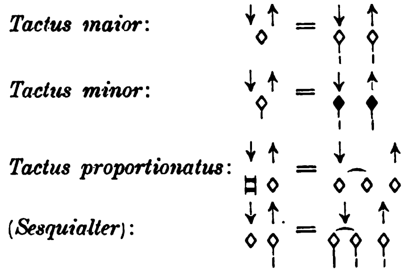
3) L. Zacconi: a. a. O. I Kap. 33. — *perche nel sonar delle Viole ò de Tromboni essi sonatori fanno attione simile alle attione del tatto* —

4) Nicolaus Listenius: *rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata*, Wittenberg 1533, fol. B v.

5) Agricola: a. a. O. Kap. VI.

›— *Semibrevem non diminutam suo motu comprehendit* [*tactus maior*], *vel brevem in duplo diminutam* —‹ *tactus minor* — ›*semibrevem in duplo diminutam suo motu mensurat* —‹ [1]) (auch Faber, a. a. O. Kap. II: Hoffmann, a. a. O. Kap. 10).

Die geraden Taktarten schlug man so, daß die Hälfte der Noten auf den Auf- und die andere auf den Niederschlag kam. Beim ungeraden Takt wurden — wie es die Griechen vielleicht schon machten — die ersten zwei Taktteile auf den Nieder-, der dritte Taktteil auf den Aufschlag genommen [2]). Wir würden für das Taktschlagen folgendes Bild erhalten:



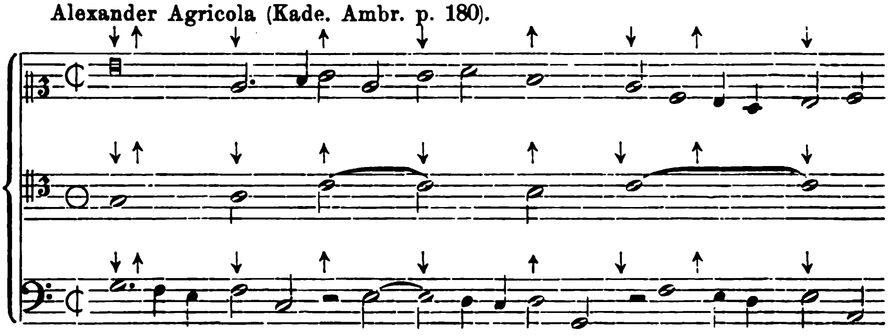
Eine besondere Stellung nimmt der Breventakt ein ↓↑⊟ = ↓↑◇◇, den ich noch ausführlich behandeln werde.

Als Taktzeichen führt schon Adam von Fulda (Gerbert, *Script.* III, lib. III cap. VII p. 362) folgende an:

⊙2. ⊙. Ͼ. *In his tribus tactum facit minima, ut hic* ◇; O. C. Φ. *In his tribus tactum facit semibrevis, ut hic* ◇; ₵. O2. C 2. *In his tribus tactum facit brevis, ut hic* ▫.

Der Ausdruck ›*tactum facit*‹ bedeutet nichts weiter als: macht einen Auf- und Niederschlag aus. In dem folgenden Beispiel gilt also im Sopran und Baß die Brevis einen Auf- und Niederschlag, im Tenor die Semibrevis.

Alexander Agricola (Kade. Ambr. p. 180).



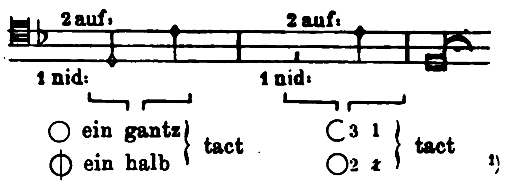
Ein vollständiges Beispiel für das Taktschlagen gibt Agricola (a. a. O. Kap. VI. Vom schlag odder Tact).

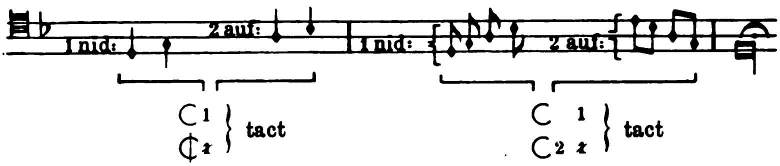
1) Ornitoparch a. a. O. II 6.

2) Agricola a. a. O.; Lusitano a. a. O. fol. 9v.; St. Maria a. a. O. fol. 8; Tigrini a. a. O. Kap. XVI p. 123; Henningus Dedekind: *Praecursor metricus*

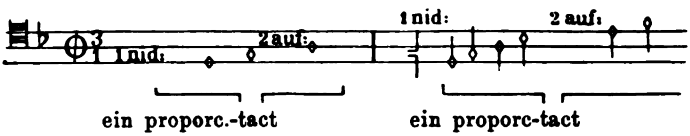
Vom gantzen vnd halben Tact ein Figur.
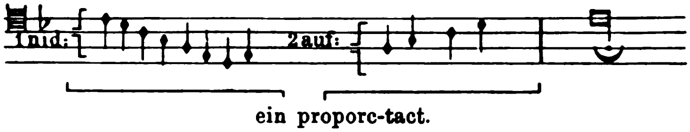
Item / das nidderschlagen vnd das auffheben zu hauff / macht allzeit einen Tact / Vnd wird der Halbe noch so risch / als der gantz Tact / geschlagen / wie volgt:





Der Proporcien Tact



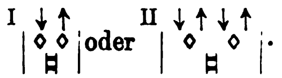


Agricola sagt, daß der »halbe« Takt »noch so risch« geschlagen werde als der »ganze«, es ist also zu schlagen ↓◇↑ | ↓◇↑ in der Dauer gleich ↓◇↑ des »ganzen« Takts, so daß also der Unterschied zwischen dem ◇-Takt

mus. artis 1590 Erfurt fol. B 6; Dreßler a. a. O. III 3; Wilfflingseder a. a. O fol. D VII v. und viele andere. Lanfranco a. a. O. gibt für fünfzeitigen Takt: 3 ↓ 2 ↑, siebenzeitig: 4 ↓ 3 ↑, neunzeitig: 5 ↓ 4 ↑. Diese Teilungen haben nur auf dem Papier gestanden.

1) Ein Vergleich mit den von Adam v. Fulda gegebenen Taktzeichen (s. oben) zeigt, daß nur ◯ und C für den *Tactus maior* übereinstimmen. Ernst Prätorius (Die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius und d. folgenden Zeit bis zur Mitte des XVI. Jhdts., Leipzig 1905, Beih. d. IMG., 2. Folge II.) hat versucht, die Taktzeichen der verschiedenen Theoretiker in Einklang zu bringen (Kap. VII—IX). In vorliegender Arbeit ist vor allem die praktische Seite des Taktschlagens ins Auge gefaßt worden.

und ◇ | 𝅗𝅥 nur in dem zweimaligen Auf- und Niederschlagen bei letzterem besteht. Hier sieht man recht eigentlich, daß das Wort »*tactus*« absolut nichts mit unserm Begriff Takt zu tun hat, nichts von »schwerem« und »leichtem« Taktteil ist ihm eigen, er ist nur ein äußeres Orientierungsmittel für die Sänger. »Das nidderschlagen vnd das auffheben zu hauff macht allzeit einen Tact« (Agricola, a. a. O.). Wurde nun noch z. B. die Diminution angewendet, d. h. das Taktzeichen des ganzen Taktes C durchstrichen ₵, so sollten jetzt statt einer 2 Semibreven auf den Takt kommen, und man konnte jetzt wieder folgende Arten des Taktschlagens anwenden: entweder

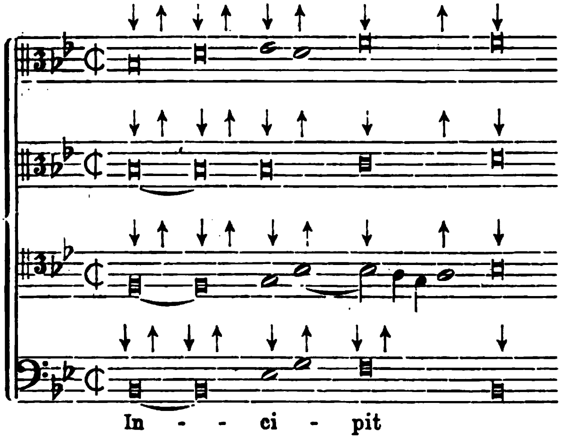


Im ersten Falle müßte noch einmal so langsam geschlagen werden wie im zweiten, da die Dauer (𝅜) die gleiche sein muß. Zur ersten Ansicht bekennt sich Bogentantz[1]): Der Takt, d. h. das Auf- und Niederschlagen, müsse langsamer gegeben werden; oder Ornitoparch[2]): er solle in langsamer gleichsam »reziproker« Bewegung geschlagen werden. Andere halten an der zweiten Ansicht fest. Entweder müßten die Noten schneller vorgetragen werden oder zwei Auf- und Niederschläge anstatt eines genommen werden[3]). Die Wahl zwischen beiden Arten des Taktierens war aber nicht der Willkür anheimgegeben, sondern richtete sich nach dem Affekt des Stückes. H. Gerle (Musica Teutsch — 1532 fol. E. IV) sagt, daß man bei bewegteren Stücken »eine langsamere Mensur« gebrauche, die Minima für eine Semibrevis singe etc., wenn man das Stück nicht so schnell singen könne. Bei folgendem Stück würde man unter dem Zeichen ₵ der Vorschrift gemäß je eine Brevis auf Auf- und Niederschlag zu rechnen haben 𝅜 = ↓◇ ↑◇.

1) Bogentantz a. a. O. II Kap. 12: — *signo hoc modo* (⦶) *mensuretur tactu tangendo tardius* —.

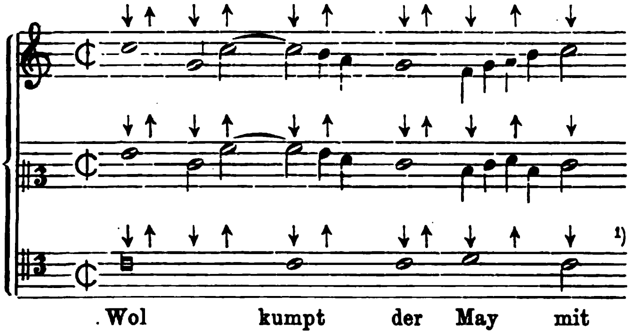
2) Ornitoparch a. a. O. II 6: *Maior est mensura, tardo ac motu quasi reciproco facta.* Salinas a. a. O. V. 4 p. 242: *in spatio temporis, quod in brevis cantu consumitur, nonnunquam semel manus tollitur et ponitur, in eo quem ipsi compassum maiorem apellant, nonnunquam bis in eo, quem minorem dicunt.* Also in derselben Zeit entweder ↓ ↑ (𝅜) oder ↓ ↑ ↓ ↑ (◇ 𝅜 ◇)

3) Rhaw a. a. O. Kap. VII: *Hinc est quod in signis vel notae velocius tangi debent vel semper duo tactus* [◇] *accipi pro uno*; Roswick a. a. O. Kap. V: *cantus tactum esse debere velociorem*; Cocleus a. a. O.: *Velocior namque sic est tactus quam si virgula circulum non intersecet.*



Eleazar Genet-Carpentras. (Ambros V, p. 212.)

Dagegen würde folgendes Lied L. Senfl's, das die gleiche Vortragsbezeichnung besitzt, nach Rhaw's Regel: *duos tactus* (Auf- und Niederschläge) *accipi pro uno* so taktiert werden müssen: ⊟ = ↓↑ ↓↑ (◇ ◇)



Ludwig Senfl (vgl. Ambros V, p. 398).

Es ist natürlich, daß man den Breventakt, sobald man ihm nur einen Auf- und Niederschlag zuerteilte, auch als selbständige Taktart ansah; man nannte ihn dann den *Tactus maior* und den Semibreventakt *Tactus minor*. So Fink, a. a. O. lib. II, oder Lossius, a. a. O. II 10[1]). Agricola benannte den Breventakt noch nicht, er sah ihn nur als diminuiert an[2]). Hieraus erklären sich also die verschiedenen Bezeichnungen der Theoretiker und auch ihre eigene Praxis. Dreßler, a. a. O. III. 3 sagt z. B. vom Breventakt, daß er am häufigsten zu seiner Zeit gebraucht werde, da die diminuierten Zeichen am gebräuchlichsten seien, er schlug

1) Hoffmann a. a. O. Kap. X (*de tactu*) ebenso, Lossius a. a. O. sagt ausdrücklich, daß diese Art der Benennung in den Schulen eingeführt sei. Gegen Ende des 16. Jahrh. war diese Einteilung der Takte weit verbreitet.
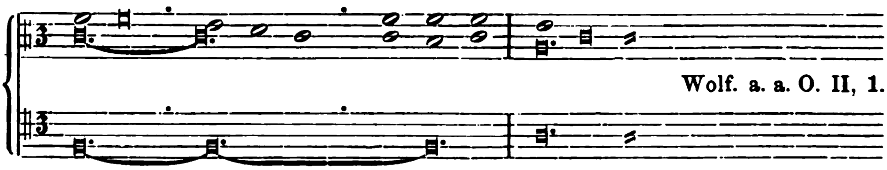
2) a. a. O. Kap. VI wünscht er, daß stets eine »virgul« oder die Ziffer 2 den Breventakt angeben solle.

ihn: ↓↑ ◇ ◇ ⊟ [1]); Rhaw (a. a. O. Kap. VII) bezeichnet den Semibreventakt als den verbreitetsten (*is volgatissimus dicitur*), er wird also den Breventakt: ↓↑↓↑ ◇ ⊟ ◇ geschlagen haben (s. auch vorige Seite)[2]. Vom Minimentakt, wo die Zählzeiten natürlich schon Viertel (♦) sind, sagt Ornitoparch (a. a. O. II 6), er sei den Ungelehrten so willkommen (*indoctis tantum probatus*); dagegen Faber (a. a. O. Kap. V): zu seiner Zeit herrsche er bei den Sängern vor (*solus nunc apud cantores regnans*). Letzterer wird also den Semibreventakt in dieser Weise: ↓↑↓↑ ◇ ⌒ ♁ ♁ schlagen gesehen haben[3]).

Diese verschiedenen Ansichten der Theoretiker sind aus der praktischen Musikübung heraus entstanden und lassen sich auch durch die Entwicklung der Musik erklären. In der Frühzeit der Mensuralmusik hat wohl eine Messung durch die Longa bestanden (s. u.). Im 14. und 15. Jahrhundert noch (zum Teil) galt, wie wir gesehen haben, die Brevis als Maßeinheit. Durch die *ars nova* war ja das Verhältnis der Longa zur Brevis auf die Brevis und Semibrevis übertragen worden. Schon gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts hatte aber die Semibrevis die Herrschaft angetreten. Die Maßeinheit ist gewissermaßen schneller geworden[4]). Damit hängt aber eine andere Notierungsweise, ein Vernachlässigen der größeren Notenwerte zusammen. Einige Beispiele mögen erläutern:

I. Petrus de Cruce (ca. 1250.)

Lösung nach Longatakten, nach der Regel: *In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis* (vgl. oben p. 44).



Wolf. a. a. O. II, 1.
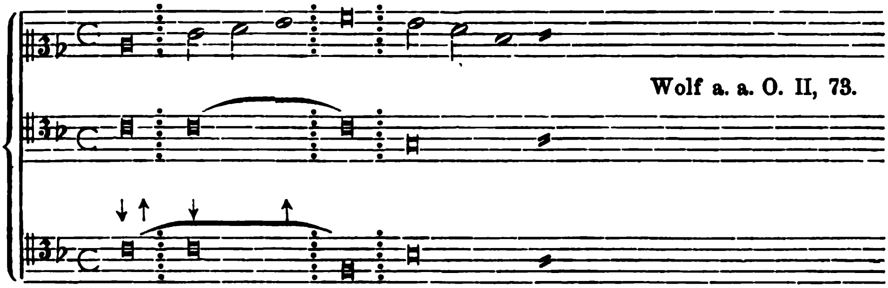
1) a. a. O. *in his* ⌽ ₵ *duas Semibreves, alteram depressione alteram elevatione.* Auch Hans Gerle (Musica teutsch auf die Instrument der großen und kleynen Geygen. Nürnberg 1532 fol. E II) sagt, daß (im Gegensatz zur Tabulatur) im Gesang eine Brevis einen »schlag« (*tactus*) gelte.

2) Glarean (*Dodekachordon.* Basileae 1547 III 7. Übersetzung nach Bohn p. 149) behauptet, daß ein großer Teil Galliens die Semibrevenmessung bevorzuge.

3) Er selbst hält den ◇-Takt für den geeignetsten (*proprius et verus omnium cantilenarum*).
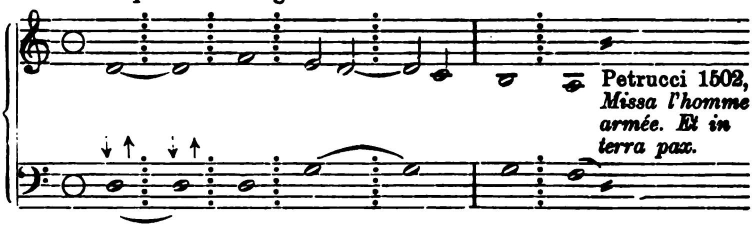
4) Vgl. die Wertbestimmung in Wolf's Gesch. d. Mensur. I S. 69. Verul. de Anagnia und die unsrige p. 88.

II. Joh. Dunstaple.
Lösung nach der Theorie des 15. Jahrhunderts in Brevistakten.



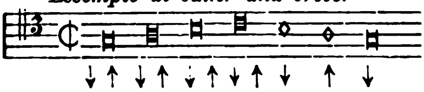
III. Josquin. Lösung nach der Theorie des 16. Jahrhunderts.

◊ = Auf- und Niederschlag.

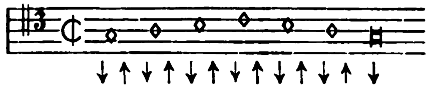


Man könnte auch unter den Theoretikern zwischen antikisierenden (die für Breventakt eintreten) und modernisierenden (die sogar den Minimentakt befürworten, der für Ungeübte zweifellos der beste war — denn je kleiner die Anzahl der Noten, die auf Auf- und Niederschlag zu verteilen ist, desto leichter ist der Gesang auszuführen —) unterscheiden. In der Praxis aber wird der Affekt des Stückes die Wahl des Taktes bestimmt haben. Man sehe nur die Beispiele, die Vicentino[1]) gibt:

Essempio di batter alla breve.



!! *Alla semibreve.*



Wendet man ein, daß die Taktzeichen z. B. O und C für dreiteiligen und zweiteiligen Takt bei dieser Art der Deutung keinen Sinn mehr haben, so ist zu erwidern, daß diese Zeichen nur auf die Noten selbst, nicht auf den Takt Bezug haben, daß z. B. eine Brevis unter dem Zeichen O drei Auf- und Niederschläge hindurch ausgehalten werden müsse, unter dem Zeichen C zwei Auf- und Niederschläge usw. Hierdurch rücken die Taktzeichen in eine neue Beleuchtung. Sie haben nichts mit einem »modernen Gruppentakt« zu tun, der ja in der a cappella-Musik garnicht existierte, und den man dieser Musik aufoktroyiert hat, sie setzen nur die Noten in ein

1) Nicolo Vicentino: *l'antica musica ridotta alla moderna prattica.* Rom 1555 IV 8 fol. 76.

fest geregeltes Verhältnis dem Auf- und Niederschlag gegenüber. Schon hier erkennt man für Neuausgaben die Forderung, die Taktstriche aufzugeben.

Aus dem Gesagten ergibt sich meines Erachtens die Tatsache, daß die verschiedenen Takt-Unterschiede und -Bezeichnungen keine allgemein gültigen sind, sondern lediglich die aus eigener Praxis geschöpfte Ansicht des jeweiligen Theoretikers darstellen. Die Folge daraus würde sein, nicht jedes Stück, das z. B. ₵ bezeichnet ist, auch in unsern Übertragungen nach Breviswerten abzuteilen, sondern je nachdem es mehr oder weniger lebhaft ist, nach Semibreven- oder Minimen-Takten. Ebenso hat man bei den anderen Taktzeichen zu verfahren. In meinen Übertragungen ist dies Prinzip zur Anwendung gekommen (s. Beilagen I/II). Ein Vergleich mit der Übertragung der Josquin-Messe hier und bei **Eitner** (Publicat. VI) wird den Unterschied deutlich machen. Der erste Satz hat in allen Stimmen die Vorzeichnung O. Nach Eitner heißt das: 3 Semibreven oder 𝅜· gehören in einen Gruppentakt, während bei uns das Zeichen darauf hindeutet, die punktierte Brevis (oder die ihr entsprechenden Werte) seien auf 3 Auf- und Niederschläge zu verteilen. Man könnte die weitaus größte Zahl unserer Neudrucke alter a cappella-Musik von diesem Standpunkt aus als verkehrt bezeichnen. Darauf werden wir später noch zurückkommen. Auch von der rein praktischen Seite aus muß man zu der Überzeugung kommen, daß auch in älterer Zeit so dirigiert worden sei, denn Rhythmen wie:


etc.[1]

auf einen Nieder- und Aufschlag zu verteilen, ist wohl unmöglich. Hier muß nach Semibrevenwerten dirigiert werden.

Hier sei noch eine Tafel eingeschaltet, auf der ich die Ansichten der bedeutenderen Theoretiker über den Takt zu erklären versuche (s. p. 87).

Die Hartnäckigkeit, mit der man glaubte, sich a priori oder prinzipiell für Breven- oder Semibreventakt (Gruppe I und II auf p. 87) entscheiden zu dürfen, — wovon auch abhing, ob man nach Ganzen und Halben oder nach Halben und Vierteln zählen sollte — ging nun um das Jahr 1540 so weit, daß man auf die Madrigalsammlungen gleich drucken ließ: »*a misura di breve*« oder »*a note bianche*« beziehungsweise »*a note negre*«

1) H. **Bellermann**: Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des XV. u. XVI. Jhds. Berlin 1906. (2. Auflage) p. 63. System 3 des Tenors. Für die Übertragung nach Semibreventakten ist schon Ernst **Prätorius** a. a. O. eingetreten. Aber auch er irrt, wenn er z. B. des Agricola »*tactus*« als einen Takt »aus gutem und schlechtem Taktteil bestehend« (p. 70) ansieht.

(Nach Vierteln zu zählen). Eine Liste von Madrigalsammlungen mit solchen Titeln ist von Theod. Kroyer[1]) zusammengestellt worden.

	⊟	◇	𝅗𝅥
I	/ Kann nur als diminuiert aus dem ◇-Takt angesehen werden. Agricola u. a. benennen ihn nicht, nur Dreßler nennt ihn *Tactus minor*.	*Tactus integer* (s. o. p. 79) (*proportione et augmentatione demptis*), er ist die eigentliche Messung der Noten, wird daher auch *Tactus maior* genannt, z. B. Dreßler, Agricola, Ornitoparch, Faber, Hoffmann. Raselius: *Binaria*.	*Tactus minor*, aus dem *Tactus maior* entstanden, vgl. Agricola, Ornitoparch, Faber, Hoffmann.
II	*Tactus maior*, er ist die eigentliche Messung der Noten. Vgl. Fink, Lossius, Wilfflingseder und viele andere. (s. o. p. 83.)	*Tactus minor*, aus dem *Tactus maior* entstanden, s. Wilfflingseder, Fink, Lossius.	/ Kann nur durch Augmentation entstehen, statt ◇ (⊙ 3) wird geschlagen 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 z.B. Rhaw. ↓↑ ↓↑ ↓↑

Der *Tactus Proportionatus* hatte weniger in den Benennungen Verschiedenes, man nannte ihn sowie den *Sesquialter* häufig »*Triplum*«; Sneegass (a. a. O. I 5.) unterscheidet sie nach »*Tripla maior*« und »*Tripla minor*«.

Die Lehre vom *tactus* trat durch das Eingreifen von Sebald Heyden in ein neues Stadium. Er ist der Theoretiker, durch dessen energischen Protest gegen alle »Takttifteleien« ein Grund gelegt wurde zu unserer modernen Taktauffassung. Heyden verlangt, daß alle Gesänge sich nach einer einzigen festgesetzten Art von Schlägen richten sollen, und daß die Semibrevis als Takteinheit überall angewendet werde; alle Proportionsverhältnisse, Augmentationen wie Diminutionen, sollen auf die Semibrevis bezogen werden[2]). Es gibt also nur eine Taktdauer. Kommt nun in einer Stimme ein Augmentationszeichen vor, oder, um ein Beispiel zu gebrauchen, war das Taktzeichen diminuiert, etwa ₵, so hatte der Sänger keine Schwierigkeiten zu überwinden, er wußte, daß er jetzt 2 Semibreven

1) Th. Kroyer: Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. (Beiheft der Publikat. d. I.M.G. IV). Leipzig 1902. p. 46, 47 u. 48 Anm. 6.

2) Epistol. Nuncupatoria: fol. A III v. *Non plures Tactuum species esse posse in Proportionum ratione, sed unicam ac eandem, quae sibi perpetuo similis sit, esse oportere.* — p. 119: *Ut omnis Augmentatio ac Diminutio quantitatis Notularum ad essentialem Semibrevis Notulae integrum tactum relative intelligi et aestimari debet.* — p. 100: *In omnis generis Cantionibus, quod ad veram artem pertinet, non nisi unicum adeoque simplicissimum modum Tactuum observandum esse.*

(anstatt früher 1) auf den Takt verteilen müsse. Kam ein Zeichen, das den dreiteiligen Takt verlangte, so sang er 3 Semibreven auf dieselbe Taktdauer. Es wurde also nicht das Taktschlagen modifiziert, sondern die Noten selbst wurden schneller vorgetragen resp. langsamer, wie es auch schon Rhaw (s. o. p. 82[3]) angedeutet hatte. Die Proportionszeichen waren jetzt durchaus notwendig, da sonst eine Verzögerung oder ein Schnellerwerden im Gesange nicht zu erreichen war. Die kasuistischen Proportionen, wie sie sich bei einigen Theoretikern finden[1]), wie $\frac{5}{3}$ $\frac{9}{7}$ etc., haben keinen praktischen Wert erlangt.

Die Dauer eines Taktes, d. h. des einmaligen Nieder- und Aufschlagens ($\overset{\downarrow\,\uparrow}{\diamond}$), war genau festgelegt. Sie betrug nach H. Buchner[2]) (ca. 1550): Die Zeit, die zwischen zwei Schritten eines mäßig Gehenden vergeht (*tantum moram, quantum inter duos gressus viri mediocriter incedentis intercurrit*); die Zeit, die man gebraucht zum »messigen« Senken und Heben der Hand (Agricola s. o. p. 77) oder: die Zeit, die man gebraucht, um die Hand oder den Fuß zu senken, an irgend etwas zu schlagen oder etwas zu berühren, und sie wieder zu heben (Pierre Davantes[3]). Hermann Fink gibt bei der *Prolatio perfecta* den Wert der Minima an: »so wirt eine Minima einen gemeinen Krauthackerischen Schlag gelten«[4]). Am bestimmtesten von allen Angaben ist die des Gafurius: Die Semibrevis gilt solange als der Pulsschlag eines ruhig Atmenden[5]). Nehmen wir 72 Pulsschläge in der Minute als Durchschnitt, so hätten wir die Dauer der Semibrevis M.M. = 72. Natürlich soll diese Bestimmung kein Gesetz sein, Modifikationen nach 80 wie 60 zu werden sicher stets stattgefunden haben[6]).

Es ist im Laufe der Arbeit schon des öfteren darauf hingewiesen worden, daß der Taktbegriff der alten Zeit ein wesentlich anderer als

---

1) In diese Reihe gehören z. B. Luscinius, Agricola (Im Anhang zur *mus. Fig.* Von den Proporcionibus), Coclicus, Lossius, Picitono, Lanfranco und andere. So kennt Franchinus Gafurius (musica utriusque cantus practica. Brixiae 1497 z. B. folgende Verhältnisse: 5/4, 4/5, 7/6, 6/7, 12/14, 16/18, 10/9 etc. (Buch IV) oder sogar (IV (Kap. VII) 7/5, 9/7, 7/4, 10/7; 13/7, 7/13 (die »*proportio supersexcupartienteseptimas*«!!). Daß man solche Verhältnisse aus einzelnen Perioden des Notenbildes, daß jeder Spartierung entbehrte, herauslesen kann, ist erklärlich.

2) Carl Paesler: Fundamentbuch von Hans von Constanz. V. f. M. 1889. p. 28.

3) Pierre Davantes, a. a. O. p. 168: *autant de temps qu'on demeure à baisser la dite main ou pied, pour frapper ou toucher à quelque chose et à la lever.*

4) Fink, a. a. O. (fol. Kv.). *Perfecta prolatio est, ubi semibrevis integro tactu iuxta veterum Musicorum consuetudinem mensuratur*, so wirt eine . . .

5) *Pract. mus.* III 4: *Semibrevis — plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aeque respirantis*, auch *Lanfranco* a. a. O. p. 67 — *a imitatione del Polso ben sano* —

6) Johannes Verulus de Anagnia (14. Jahrh.) läßt auch eine Zeitbestimmung festlegen, die im Verhältnis zu der des 16. Jahrh. viel langsamer ist (vgl. Wolf, Gesch. d. Mens. I p. 69).

der unsrige ist. Wir verstehen — bei ganz anderen rhythmischen und metrischen Verhältnissen — unter »Takt« eine Gruppe von Semibreven oder anderen Zeiteinheiten mit bestimmten Akzenten. Der *tactus* des 16. Jahrhunderts ist nur ein Orientierungszeichen für die Sänger, eine Maßeinheit der Noten und — nach der Lehre Heydens und seiner Schüler — identisch mit einer Semibrevis. Er kennt keine schweren oder leichten Taktzeiten. Der Taktschläger der alten Zeit konnte demnach nur das Tempo und dessen Modifizierungen angeben. Deshalb schlug man den Takt auch ganz gleichmäßig, fast mechanisch. Wir finden daher den Vergleich mit dem Puls, der bei den Griechen schon üblich war[1]), sehr häufig[2]).

Der Anonymus des 16. Jahrhdts. betont: *Studiosi tactuum tempora aequalia esse debere, nam hoc est omnium accidentium Musicae fundamentum.* Oder: »das Auf- und Niederschlagen soll ganz gleichmäßig geschehen«, sagt St. Maria[3]). Ferner sagt Faber, a. a. O. Kap. V: *Oportet enim in canentium coetu, ne fiat confusio unam certam et aequalem esse mensuram, qua reddimur certiores de quantitate notularum ac pausarum, quantum scilicet corripi aut produci debeant.* Besonders gern wird auch der Vergleich mit einer Uhr gemacht: *motus aequus qualis horologii motus* (Stephan Vanneo[4]) — *haud aliter, atque horologiis singula horarum momenta discuntur* (Luscinius, a. a. O., Kap. IX, p. 83[5]). Hermann Fink (a. a. O., lib. II de tactu) führt den Vergleich, um die Lehre vom Takt recht klar zu machen, bis ins kleinste[6]):

---

1) vgl. Gevaert: *Hist. et Théorie de la mus. de l'antiquité* Tom. II p. 8 Anm. 1.

2) z. B. Picitono a. a. O. II 1, Lanfranco a. a. O. p. 67, Giovanni Spataro, *Tractato di musica*, Vinegia 1531, p. 67, Zarlino: *instit. harm.* Kap. 49. Ausg. 1589, S. 256.

3) *necessario alzar y baxar la mano con una misma yqualdat* (fol. 8) — Lanfranco a. a. O. p. 67: *La elevatione et depositione ugualmente fatta.* Vgl. auch ebenda p. 112.

4) Stephan Vanneo, *Recenatum de musica aurea.* Rom 1533, II 8.

5) Zacconi: pratt. 1596 I Kap. 32 sagt, daß daß Wort »tempo« von denen für den Takt gebraucht werde, die an die Ähnlichkeit mit einer Uhr denken. Anführen will ich noch, daß durch diese vollkommene Gleichmäßigkeit des Taktgebens die Synkope nicht den Sinn erhält, den wir ihr heute beilegen, nichts von Herauskehren eines Akzents ist ihr in dieser Zeit eigen.

6) »Ich möchte der Schüler Sinne auf die Uhren lenken, die nach bestimmten Zeiten die Stunden durch (Hammer-) Schläge angeben, und zwar so, daß die Schläge immer in gleichen Abständen gegeben werden, d. h. niemals langsamer oder schneller, während man aber auf diese Schläge bisweilen mehr oder weniger Silben sprechen kann. Wir reden hier von der deutschen Sprache, da diese zu unserer Auseinandersetzung geeigneter ist. Entweder kann man nun zwei oder mehr Silben auf einen solchen Uhrschlag aussprechen, der Schlag bleibt doch derselbe und zwar so, daß er weder durch viele Silben verlängert, noch durch wenige Silben schneller wird. Ebenso muß man es sich im Gesang denken, wo vor allem beachtet werden muß, daß hier immer derselbe Takt beobachtet wird, daß er niemals langsamer, niemals bewegter werde, und zwar so, daß, mögen nun eine, zwei oder mehr Noten auf einen Takt zu singen sein, jene Noten gut auf diesen gesungen werden.« Für die Übersetzung der folgenden Stelle verweise ich auf die auf der nächsten Seite zitierte Stelle H. Gerle's.

Velim igitur adolescentes cogitationes suas referre ad horologia Mechanika, quae post certa temporis intervalla horas denunciant in quibus quando horae malleo edente sonum audiuntur, sic ille sonus redditur, ut tactus mallëi inpingentis in aes semper aequalis sit, hoc est, ut non alicubi tardior, alicubi velocior sit, cum tamen ad illum tactum semper sibi aequalem aliàs plures aliàs pauciores syllabae pronunciari possint. Loquimur autem de pronunciatione, quae per germanicas dictiones fit, nam illa ad nostrum negotium est accomodatior. Sive igitur ad unum istius modi mallëi tactum duas vel plures numerando syllabas accomodes, tactus tamen idem manet, eundem semper servans quantitatis rationem, ut nec syllabarum pluritate extendatur, nec contra syllabarum paucitate velocior efficiatur: eodem modo cogitandum est de cantu, ubi in primis hoc observandum est, ut in canendo idem semper observetur tactus, ne is modo lentior sit, modo concitatior, ita ut sive una sive duae vel plures etiam notulae, ad unum tactum canendae sint, illae scilicet notulae ad eum recte accomodentur. Exempli causa quando horologium incipit sonare, tunc numerus eins, *quod idem est, ac si ponatur ista nota* ◇, *quae apud recentiores uno tactu valet. Si verò illius loca pausa collocetur. tam diu est silendum, quantus est ipsius notulae valor. Quod si pergas numerare horologii tactus usque ad quattuor ibi duae syllabae pronunciandae erunt,* als nemlich vierr. *Ita duae syllabae eadem celeritate exprimendae sunt, qua expressisti unicam syllabam* eins. *Et sic deinceps cogitandum est de notis, quarum duae valent unum tactum, velut istae duae* ◇ ◇ . . .

Gleichsam als Übersetzung führe ich eine Stelle aus Hans Gerle's Musika Teutsch (1532, fol. B III v.) an:

„Ein Prob wie du die Mensur solst lernen." „Thu ym also / lerns von einer schlag glocken / die die stundt anzaygt / Wann sie anhebt zu schlagen / so schlecht sie ein steten schlag / ein als (ebenso) lang als den andern / hast aber dannoch ein mal mer silben zu zelen dann das andermal / vnd bleybt doch die Glock in jrem steten schlag / du zelst wie vil sylben du wöllest / Also thu ym auch wann du geygst / so trit die mensur mit dem fuß[1]) / ein drit (Tritt) als (ebenso) lang als den andern / es kummen drey oder vier buckstaben in der Tabulatur die auff ein schlag gehoeren die mustu geygen vnd doch nur ein drit (Tritt) darzuthun / nicht soviel dritt thun soviel du züg thust / wie ich dann oft von manchen gesehen hab / welche als offt sie ein zug theten als offt theten sie auch ein dritt / das soll aber gar nichts seyn . . . .[2])

„Nun merk weiter wenn die Glock anfaht zu schlagen / so sprichstu nur ein wort / Nemlich eins / auff den selben schlag / Also mustu auch thun / wann dir ein buchstab oder ein ziffer bekumbt den mustu auff ein dritt oder ein schlag geygen / Also n.

„Bekumbt dir dann eine gantze pauf also ⊥", so soll dann der Spieler aufhören zu geigen, wohl aber nicht vergessen, mit dem Fuß den Takt zu schlagen . . . .

„Merck wann du der schlag vr nach wilt viere zelen / so hastu zwei sylben am vie- re zu sprechen / die selbigen zwu müssen gleichso bald gesprochen werden als daz eins . . ."

---

1) vgl. oben p. 14/15.

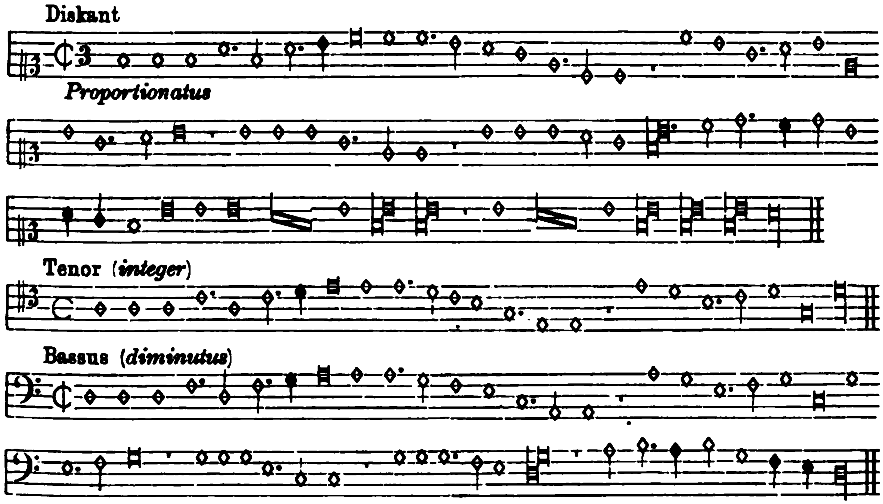
2) vgl. auch Hans Neusidler: Ein Newgeordnet künst. Lautenbuch (1536), fol. B III v: „Einen solchen strich wie da | den mustu schlagen das er weder lenger noch kurtzer prumbt / als wie die ur oder glocken auff dem Turm schlecht, gerad dieselbe leng / oder als wan man gelt fein gemach zelt / vnd spricht eins / zwey / drey / vier / ist eins als vil als das ander / der glocken strich oder mit dem gelt zelen / das bedeutt der lang strich / wie da | vnd wird ein schlag genant / . . .

Kurz auch die vier Silben des »ſibenzene« müssen auch auf diesen einen »ſchlag« gesprochen werden, mit der Musik ist es genau so. Gerle gibt folgende Tabelle (fol. B IIII):



Beim Lernen gewöhne man sich erst an einen langsamen Takt (fol. B IIII v.).

Dies gleichmäßige Taktschlagen[2]) bietet für uns den Schlüssel zum Verständnis der alten Musikpraxis. Es war nichts weiter als ein rein äußerliches Orientierungsmittel und ersetzte den Musikern vollständig die Taktstriche. Wurde den Sängern z. B. die *Fuga trium vocum* von Josquin[3]) vorgelegt, so sang der Diskantsänger, da seiner Stimme ein



₵ 3 vorgezeichnet war, 3 Semibreven auf einen »Schlag«, der Tenor unter diesem Zeichen C eine Semibrevis, der Baß nach dem diminuierten

1) Er führt noch eine für die Lauten gebräuchliche, für Geigen nur selten vorkommende Figur:



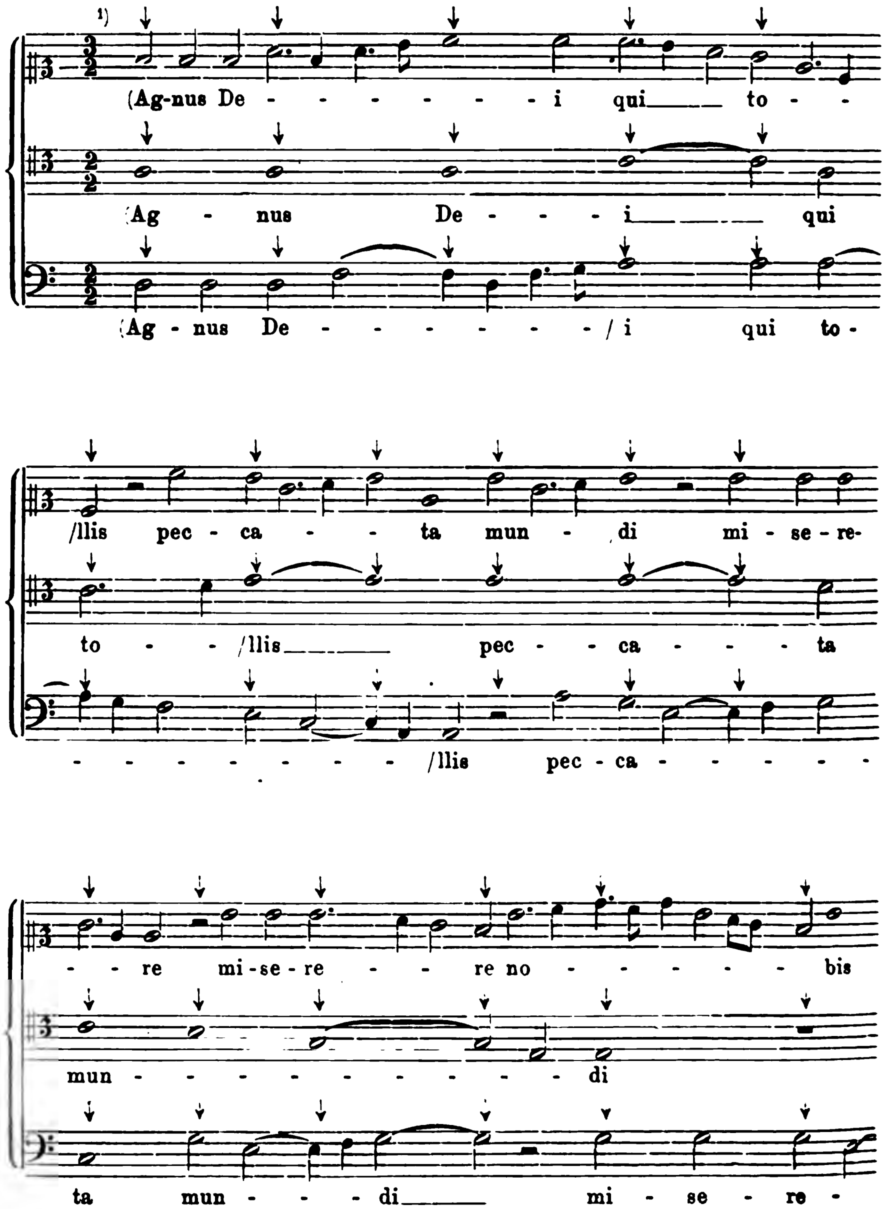
an, die auch auf einen »ſchlag« verteilt werden müsse (fol. B IV).

2) Gerle (a. a. O fol. B II) vergleicht das Taktgeben mit dem »Schmieden«. „Als wann drey oder vier mit einander ſchmiden, da müſſen ſie ein ſteten ſchlag füren ein als lang als den andern / dann wo einer lenger oder kürzer ſchlecht dann die andern / ſo werden ſie all yer (irr) / Alſo iſt es auch wann du nicht auff die menſur oder den ſchlag geygeſt…"

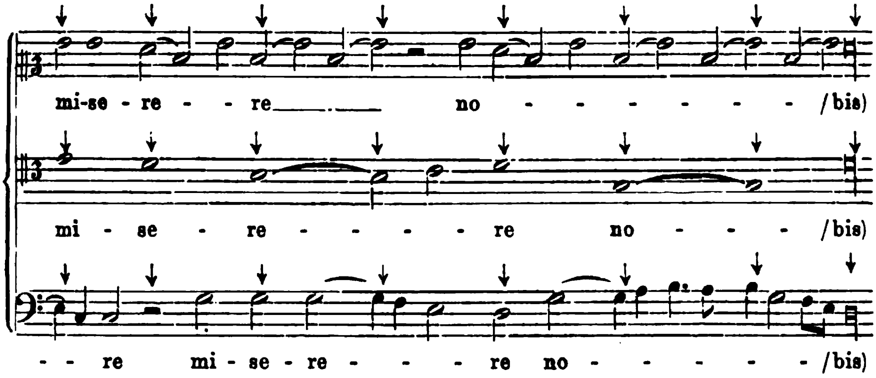
3) Aus der *Missa l'omme armé super voces musicales*: *Agnus Dei*, bei Seb. Heyden als Beispiel gedruckt p. 112. Im Petrucci-Druck von 1502 ist nur der Diskant gedruckt unter den Zeichen:



Zeichen ₵ 2 Semibreven auf einen Takt, d. h. auf einen Auf- und Niederschlag.



1) Eigentlich hätte ich 3 Ganze (Semibreven) schreiben müssen, da aber naturgemäß die Semibrevis hier fast noch kürzer gesungen wird als eine Halbe (Minima), habe ich in $\frac{3}{2}$ übertragen, ähnlich ist im Baß statt $\frac{2}{1}$, 2 Halbe übertragen.



(Über die Textunterlage siehe später p. 99ff.)

Bei der praktischen Ausführung wäre hier »ganztaktig« zu schlagen, oder der Sopran müßte — wenn den Regeln gemäß eine Minima (des Basses) auf den Nieder- die andere auf den Aufschlag gesungen wird — kurz nach dem Aufschlag die dritte Minima bringen. Dies Singen unter verschiedenen Taktzeichen, vor allem des ungeraden Taktes gegen den geraden, machte nun im 16. Jahrhundert schon Schwierigkeiten — wenigstens für die Theoretiker. Diese tadeln zum Teil diesen Gebrauch[1]), zum Teil suchen sie durch allerhand — allerdings sehr unkünstlerische — Klügeleien dem Verständnis entgegen zu kommen. Faber[2]) sagt, daß man in solchen Fällen, wo ungerader Takt gegen geraden zu singen sei, so singen solle, als ob allen Stimmen dasselbe Zeichen vorgesetzt sei, bis längere Übung von diesem Hülfsmittel befreie. Fink[3]) dehnt den oben erwähnten Vergleich mit der Uhr auch auf den ungeraden Takt aus; das Wort „ſechzehen" enthält nämlich 3 Silben[3]), sie seien auf den Takt so zu verteilen, daß die erste Silbe den halben Takt einnehme, die andern beiden Silben den andern, in dieser Weise ◇ ♩ ♩.
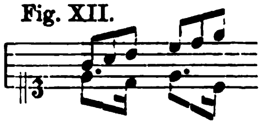
---

1) Adrian Petit Coclicus: *compendium musicum*. 1552 Nürnberg (fol. H II v.): *... multa extant exempla difficilia cantu cum una pars habeat triplum altera aut binarium aut tempus sive aliud signum. ... sed haec ad perspicue canendum nihil conducunt, verum magis ad disceptandum et vixandum.*

2) a. a. O. Kap. V: *Quia vero prolatio maior et tripla proportio et sesquialtera (caeterae omnes optime quadrant) maiori tactui non exactè convenire praesertim rudioribus videntur, poteris ad tempus ruditati subservire et communi more (!), quando omnibus vocibus eadem signa praescripta sunt, canere, donec usus te ab haec molestia liberaverit.*

3) *Praeterea si* ſechzehen *dictionem numerare vis, ibi tres syllabas habes, quae simili celeritate, qua unum expressisti ad horologii tactum pronunciandae sunt, quamvis prior syllaba duplici quantitate superat reliquas; sic etiam metiendum est, quando tres notae ad unum tactum inciderint, ex quibus prima dimidio tactu, reliquae duae etiam dimidio tactu mensurantur hoc pacto* ◇ ♩ ♩. Vgl. auch p. 91 (Hans Gerle) das Beispiel zu »dreyzene«.
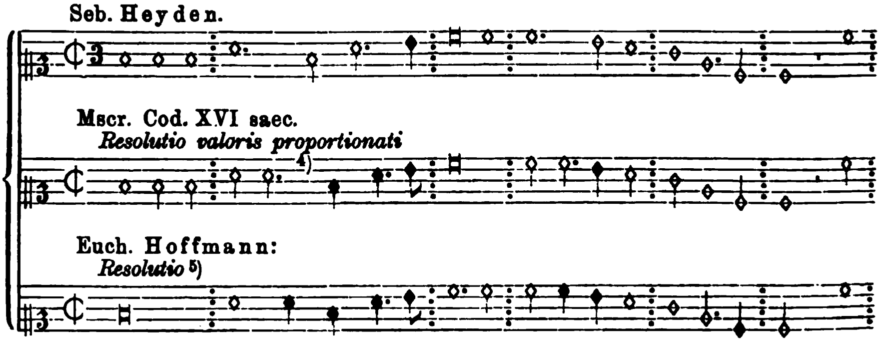
Diese Bemerkung Fink's führt uns auf eine noch im 18. Jahrhundert übliche Schreibmanier, nämlich  als  zu notieren. Beispiele hierfür findet man namentlich bei S. Bach sehr häufig[1]. Em. Bach[2] sagt hierzu: »Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem sogenannten Vier Viertheil-Takte, ingleichen bei dem Zwey- oder Dreyviertheil-Takte findet man viele Stücke, die statt dieser Takt-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun oder Sechs-Achttheil-Takte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bei Fig. XII befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.«

Fig. XII.
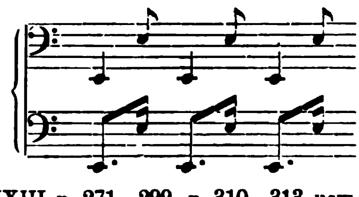


(Tab. VI.)

Mehr sagen die praktischen Beispiele der alten Theoretiker. Das oben gegebene Beispiel Josquins suchen sie »vernünftig« zu lösen, mochten die Mensuralregeln biegen oder brechen. Ich gebe hier eine Zusammenstellung der Lösungen des Anonymus, Kap. VIII und des Eucharius Hoffmann: a. a. O. (fol. K v.)[3]



---

1) z. B. Bach. Ges.-Ausgabe Jahrg. XXII, p. 123, Takt 3:



= Originalpartitur.

= Autograph.

ferner Jahrg. XXIII p. 271—299, p. 310—313 usw.

2) Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Aufl. 1787, p. 98 § 27 (Teil I).
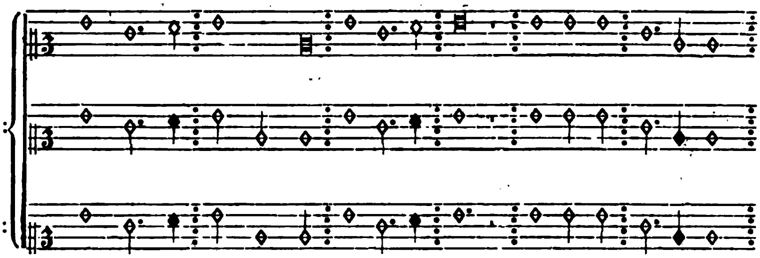
3) vgl. hierzu: Ernst Prätorius: Die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius, S. 117. Aus meiner Zusammenstellung wird man sehen, daß für die Lösung des ungeraden Taktes in einen geraden keine festen Typen aufzustellen sind, vielmehr herrscht den Mensuralregeln gegenüber große Willkür.
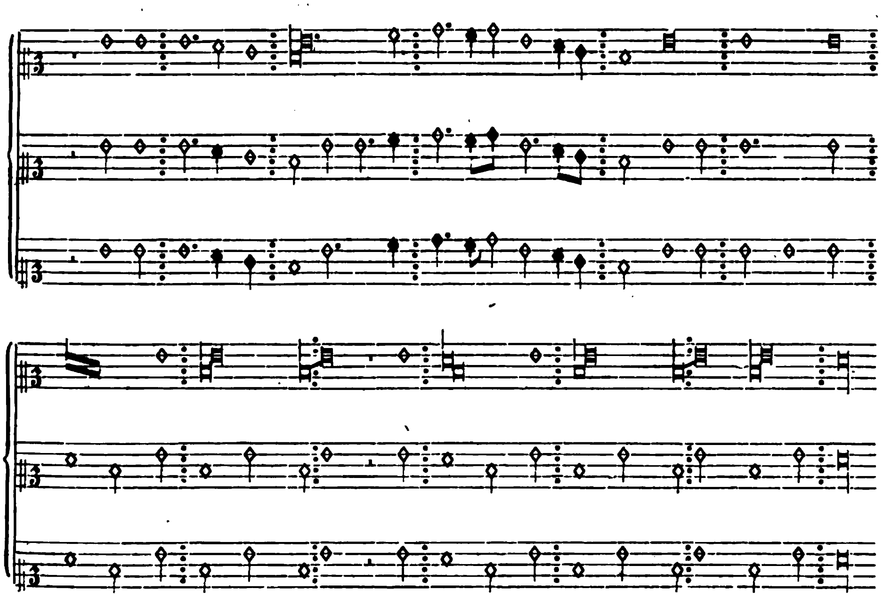
4) Nach Fink wäre der Anfang von Josquins »*Agnus*« auch so gemeint:

Heyden:
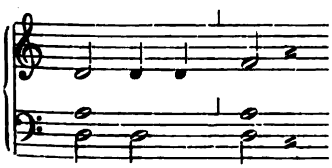
Cod. Mscr.:

Hoffmann:





Fasse ich die Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen zusammen, so lauten die wichtigsten: Der »*tactus*« ist nur ein äußerliches Orientierungsmittel, eine Stütze des Tempos für die Sänger, schweren und leichten Taktteil unterscheidet er nicht, er wurde so gleichmäßig geschlagen, wie eine Uhr die Stunden gibt, oder so genau, als ob man oben wie unten auf etwas schlüge[1]). Wie die Stimmen aussahen, aus denen gesungen wurde, ist oben (p. 91 usw.) gezeigt worden. Das Auffallende gegen den



5) *Exemplum Triplae ex quo simul probare volunt necessario ad unicam tactus speciem signa integra, Diminuta et Proportionata cantari oportere.*

1) St. Maria, a. a. O. fol. 8.

heutigen Gebrauch ist das Fehlen der Taktstriche, das von selbst eine gute Deklamation des Textes gewährte und die Musik nicht in die engen Schranken des schweren und leichten Taktes drängte, ihr vielmehr jene vom Irdischen ganz losgelöste, nur rein musikalische Rhythmik gab, die den Werken so oft den ihnen eigenen kirchlichen Charakter lieh. Noch bis ins 17. und 18. Jahrhundert[1]) hat sich der Brauch, die Taktstriche fortzulassen, gehalten. Das gleichmäßige Taktschlagen ersetzte die Taktstriche. Jeder Taktteil konnte von einer betonten Silbe in Anspruch genommen werden, auch ein Beweis dafür, daß unser Gruppentakt für die a cappella-Periode nicht existiert. Auch können viele Stücke im perfekten wie imperfekten Maß gesungen werden, ohne etwas am Klang zu ändern. Der Schlüssel zum Verständnis der damaligen Praxis bleibt das vollständig gleichmäßige nur der Orientierung dienende Taktschlagen. Die Dauer eines Auf- und Niederschlagens war genau bestimmt. Hierauf hatte der Sänger den vorgesetzten Taktzeichen gemäß die Noten zu verleiten.

Der gerade Takt wurde: ↓◇ ↑◇ geschlagen, der ungerade: ↓◇◇ ↓◇. Daneben gab es Praktiker, die, nur dem Notenbilde folgend, sich bald eines langsamen Taktierens (Nieder- und Aufschlag = ↓□↑), bald eines schnelleren (zweimal Nieder- und Aufschlag = ↓◇↑) bedienten. Auch diese mußten vollständig gleichmäßig schlagen und vorher den Sängern den Sinn ihres Taktgebens (□ = ↓◇ ↑◇ oder □ = ↓◇↑ ↓◇↑) angeben.

Die Chöre der älteren Zeit waren nun keine Massen-Chöre, wie wir sie heute haben. Selbst an bedeutenden Orten wie Rom (päpstliche Kapelle) und Venedig (S. Marco) war die Zahl der Sänger nur gering, zwischen ca. 20 und 30[2]). Wichtig ist auch, daß die Chöre meist Solisten-Ensembles waren. So bestimmt Papst Julius III. einmal (1553), daß die Zahl der Sänger in der päpstlichen Kapelle auf 24 reduziert werden solle und nur »klangvolle und gutgeschulte Kräfte« hinzugezogen werden sollten[3]). Auch die Tatsache, daß schon damals in den Chören von den Sängern Verzierungen in den Stimmen improvisiert wurden, beweist, daß es sich nur um kleine Chöre von Solisten handelte[4]). Die von mir schon zitierten Bilder van Eycks, Pinturicchios, Boticellis (s. o. p. 75) und andere (s. später p. 98—99) werden eine weitere Vorstellung von der Besetzung der Chöre geben.

---

1) Bei Tunder, Buxtehude, Mich. Bach usw.

2) vgl. Haberl: Die römische *schola cantorum* etc. V.f.M. 1887.

3) Haberl: a. a. O. p. 281, vgl. hierzu E. Celani: *I cantari della capella pontifica nei secoli XVI—XVIII.* Rivista musicale XIV, 1 und 4.

4) vgl. Max Kuhn: Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—18. Jahrhunderts. Beih. d. IMG. Bd. VIII. Leipzig 1902. p. 39ff. und die von mir p. 97 zitierte Stelle Zacconi's.

Man muß sich nun nicht vorstellen, daß ein Dirigent in unserem Sinne die Aufführungen früher geleitet habe, sondern einer der Sänger, der womöglich mitsang, schlug den »gleichmäßigen« Takt und zwar möglichst unauffällig[1]). Der Taktgebende soll nach Philomates die Sänger erst richtig aufstellen.

(a. a. O., III 2.) *Cum pueris occentores simul atque seorsum / Et succentores stent cum excentoribus una.* Soll vielleicht heißen: Diskant und Tenor zusammen (*cum pueris occentores*) und Alt und Baß zusammen (*succentores cum excentoribus*), die einzelnen Gruppen jedoch etwas auseinander. Philomates, hält für den Taktgebenden die Baßstimme für die beste, sie vermag als Fundament die anderen gut zu stützen. (*Vox gravis in fundo versanda regentibus odas / Harmonicas frugi est, et conduxit vehementer.*)

Dann soll der Dirigent den Sängern den Ton angeben und nun[2]) beginnen. Auch Zacconi, der allerdings schon zum Teil mit seinen Lehren in das 17. Jahrhundert gehört, bringt allerlei nützliche Vorschläge für den »Dirigenten«, von denen ich einiges wenigstens anführen will. Der Dirigent soll ganz gleichmäßig, ohne jedes Schwanken dirigieren, selbst dann, wenn die Sänger Verzierungen improvisieren[3]), er soll nicht vor Beginn »los« oder ähnliche Worte laut sagen[4]), durch die Bewegungen der Instrumentisten (s. o. p. 79) sich nicht beirren lassen[5]) usw.

Noch einige bildliche Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert seien hier nachgetragen.

1) *motus (tactus) tamen caute, quantum fieri potest, monstrandus est, nec omnium auditorum oculis exponendus.* (*Biciniorum libr. duo. Calvisiana* [1602] M. f. M. 1901. p. 90 Nr. 19) (s. o. p. 78).

2) *Voce subinde susurranti da cuique seorsum initium parti, quo concepto incipe tandem.*

3) Zacconi, a. a. O. I 33 (fol. 21 v.). *Il debito de quelli che lo reggano è di reggerlo chiaro, sicuro, senza pausa, e senza veruna titubatione pigliando l'essempio del polso ò dal moto che fa il tempo dell Orologgio e han da fare che si come dal tatto si reggano e s'informano di suono le figure Musicali, che cosi ancora i cantori l'habbiano a seguire, e esser soggetti: Ne mai a qual si voglia voce di cantore piegar si deve; perche il piegarsi alle voglie di questo e di quello per darli tempo ch'empiano i canti di vaghezze, fa che l'harmonie divenghino debole e lente; e che i cantori si stanchino fuor di proposito odiando quella ritardanza e mal gradita attione e se bene per vaghezze del cantare, cantori alle volte ritardano alquanto, egli non deve riguardar a quella ritardanza: ma attendere al officio suo accioche i cantandi vedendo la sicurezza del tatto s'inanimischino e prendino ardire, che s'egli vuole ritardar col tatto fin che il cantore habbia perfettamente informato le figure di suono, in ogni tatto converà ritardare; perche il cantore si piglia auttorità sempre di pronuntiar la figura dopò il tatto: per farla sentire con maggior vaghezza.*

4) (fol. 22.) *Ancora si biasmano i rettori del tatto che sono pigri nel far principiare e quelli piu che inanzi al dar principio dicano alcune parole. Come seria a dire, ò sù ò via, ò altre simile. massimamente quanto le dicano si forte, che quasi tutti i circumstanti l'odano.* —

5) (fol. 21 v./22.) *Oltra di questo nasce alle volte occasione di sumministrar quest'atto col'intervento de gli instrumenti: e perche nel sonar delle Viole ô de Tromboni essi sonatori fanno attione simile alle attione del tatto: per questa bisogna esser avertito di non lasciarsi co gl'atti loro cavar di tempo e uscir di misura . . .*

Jost Amman (1539—1591) zeigt auf einem Holzschnitt[1]) zwei Engelpaare, die aus einem dicken Notenbuch singen, bei jedem schlägt ein Engel mit erhobenem Finger den Takt. Ein sehr schönes Bild befindet sich auf dem Titelblatt zu Seb. de Felstin's: *Opusculum musicae mensuralis*, 1519 (?). Sechs Männer singen von einem Blatt, drei sitzen, die andern stehen dahinter, der Sänger rechts schlägt mit der Hand deutlich den Takt auf das Blatt; äußerlich ist seine Stellung als »taktgebender Sänger« durch eine Amtskette und einen schweren Pelz angedeutet (siehe Abbildung). In einer



Liederhandschrift aus dem Jahre 1592[2]) ist ein Bild gemalt von 5 Instrumentisten (Cembalo, eine Art Cello, Posaune, Theorbe, Armgeige) und einem Sänger, die um einen Tisch sitzend musizieren. Der Sänger schlägt mit der Hand (den Zeigefinger hat er ausgestreckt) den Takt aus einem Buch. Theodor de Bry (1561—1623) stellt auf einem Kupferstich »Spiegel der Schlemmer und vollen Rott« ein Liebespaar dar, beide aus einem Notenbuch singend, der Mann taktiert mit der Hand, abseits spielen Theorbe und

---

1) Holzschnitt zu »Kirchen Gesäng / so bey der H. Sakrament in den Kirchen Augspurgischer Konfession / gebraucht werden« . . . M. Eucharius Zinkeisen Frankfurt a. M. 1583, befindlich im Kupferstichkabinett Berlin (J. Amman Bd. IV).

2) »Alles Einweil« von Sebastian Eber von Nürnberg, befindlich in der Handschriften-Abteilung der Kg. Bibliothek Berlin, Signatur Msc. Germ. 4⁰. 733.

Kniegeige[1]). Eine Unterrichtsstunde sieht man auf dem Titelbild zu Ganassi's *Fontegara* (Venedig 1535). Der Lehrer klopft dem neben ihm stehenden Flötisten den Takt mit dem Finger auf die Schulter[2]). Ähnlich macht es der Harfner auf dem rechten Flügel des Genfer Altarwerks (v. Eyck). Auf andere Darstellungen aus dieser Periode werde ich einmal an anderer Stelle zurückkommen. Nachtragen will ich hier noch das Titelblatt der *musica practica* des Herm. Fink (Ausg. 1550). Ein Männerchor (etwa 14 Pers.), ein Knabenchor (etwa 7), eine Posaune und 2 Zinken konzertieren. Sie musizieren nach einem großen, auf einem schönen Pult stehenden Notenbuch. Der »Capellmeister« schlägt den Takt mit der Hand.

Nach meiner Darstellung erweist sich die Behauptung E. Vogels[3]), man habe in der geistlichen Vokalmusik nach der Textdeklamation dirigiert, da bald dieser, bald jener Taktteil eine betonte Silbe enthalte, als hinfällig. Sie bietet aber Veranlassung, auf die Frage der Textdeklamation näher einzugehen und dabei durch praktische Vorschläge einem Zurückgreifen auf die ältere Praxis zu Hilfe zu kommen; ferner wird auch gezeigt werden können, wie die Begriffe des schweren und leichten Taktteils allmählich auch in die reine Vokalmusik eingeführt wurden.

Es ist die allgemeine Ansicht verbreitet, daß die Komponisten der a cappella-Periode »barbarisch« deklamiert hätten, und es werden dafür »Entschuldigungen« vorgebracht[4]). Schuld daran sind vor allem die modernen Partitur-Neuausgaben, in denen die Kompositionen in unseren Takt mit den schweren und leichten Zeiten gebracht werden, und — die alten Theoretiker. Um mit letzteren anzufangen, will ich hier einige Stellen aus ihnen anführen.

Erasmus von Rotterdam[5]) wirft den Komponisten vor, daß sie bei mehrstimmigem Gesange die Dauer der Silben nach ihrem Gutdünken messen. Der Schüler Josquin's Coclicus[6]) klagt, daß den belgischen Musikern die

1) Im Kgl. Kupferstichkabinett Berlin. Erwähnen will ich wenigstens noch eine »Katzenmusik« von Th. de Bry. Aus einem Cembalo sehen Katzen und Hunde heraus, 2 Sänger — einer von ihnen taktiert — 1 Gambist, etc. konzertieren mit dem Cembalospieler.

2) Das Bild ist schon reproduziert worden von Max Kuhn, a. a. O. Kuhn irrt aber, wenn er das Bild als Beispiel für Sologesang mit Instrumentalbegleitung (1 Sänger und 4 Instrumentisten) anführt. Das Bild stellt eher eine Unterrichtsstunde dar. Der Lehrer (vielleicht Ganassi selbst) klopft den Takt seinem Schüler laut zählend auf die Schulter.

3) E. Vogel: Zur Gesch. d. Taktschlagens. Pet. Jahrb. 1898. p. 70.

4) Proske. *Mus. divina.* 1853 Regensburg. I p. XLVI Anm. 34. Molitor: Nach-Trident. Choral-Reform. Bd. I p. 199.

5) Er. Rotterdam: *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione* 1528. In der mir vorliegenden Ausgabe, (*nov. aeditio*, Lutetiae 1647 p. 82): ... *in cantu, siquando vocibus imparibus utuntur, inaequalitatem eam non ex natura syllabarum, sed ex suo arbitratu metiuntur.*

6) Coclicus, a. a. O. (fol. M. IV v.): *Maxime etiam musico vitio datur, si brevem syllabam addat longae notae. Quia musica multum commertii cum poesia habet. Et non video quid magis desiderari possit in Musicis Belgis quam quod syllabarum quantitas pluribus incognita est.*

Quantität der Silben unbekannt sei, — Vanneo[1]) rügt, daß lange Silben auf einer Minima ständen, kurze dagegen auf einer Semibrevis, — Giov. del Lago[2]) behauptet, nur wenige Komponisten beachteten die Grammatik beim Komponieren, — Vicentino[3]), ferner Zarlino[4]), Zacconi[5]), Salinas[6]), Tigrini[7]), Thomas Morley[8]) warnen alle vor solchen »grammatischen Barbarismen«, und vollends im 17. Jahrhundert wimmelt es von Forderungen einer guten Deklamation.

Der Grund für alle diese Proteste liegt in dem Aufkommen eines neuen Musikstils. Die Instrumentalmusik hatte seit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts einen ungeheuren Aufschwung genommen. War sie früher nur bei festlichen Gelegenheiten benutzt worden zur Verstärkung oder Unterstützung von Singstimmen, bestand ihre Selbständigkeit früher nur in der Tanzmusik oder darin, daß einige Trompeten, Flöten und Pauken die Festmusik eines Turniers oder Einzugs bestritten[9]),

---

1) Vanneo, a. a. O. lib. III Kap. 40 f. 93 v.: *Saepe enim nonnulli solent eorum cantilenis ineptissime breves syllabas semibrevibus notulis, ac longas minimis seu quod idem est, breves minimis, et longas semiminimis collocare, itaque cantores longas syllabas breves ac breves longas proferre coguntur, quod quidem barbarici quantum habeat erudito grammati iudicandum relinquo.*

2) Lago: *brev. introd. di mus. misur.* 1540. Im Schlußkap: *Modo et osservatione di comporre qualcunque canto. . . Benche sono pochi compositori, che osservano li accenti grammatici nel comporre le notule sopra le parole . . .*

3) Vicentino: *L'antica musica rid. all. mod. pratt.* — 1555. (IV 29 fol. 85 v.) *Molti compositori che nelle loro compositioni attendono à far un certo procedere di compositione à suo modo senza considerare la natura delle parole, ne i loro accenti, ne quali sillabe lunghi ne brevi . . .*

3) Vicentino, a. a. O. (IV 18 fol. 80 v.) . . . *s'io dicesse de gl'incorrettione delle note e delle parole che sono sotto poste, a canti fermi con le pronuntie barbare e le sillabe che debbono essere lunghe sono fatte brevi, e le brevi lunghe, e como fa brutto udire a sentir cantar molte note sotto una vocale con la replica di quelle in questo modo dette a a a a a e e e c e e i i i i i i o o o o o o u u u u u u che muoveno più gl'oditori alle risa che a divotione.*

4) Zarlino, a. a. O. IV 33: *Hora vede sotto due sillabe contenersi molte figure, e hora sotto due figure molte sillabe. Ode hora una parte, che cantando in alcun luogo farà l'apostrofre ô collisione nelle lettere vocali . . .*

5) Zacconi, a. a. O. Kap. 65 (fol. 57) . . . *che se non fosse lui nel canto molte parole bisogneria pronunciare barbarescamente e contra ogni rissonanza grammaticale . . .*

6) Salinas, a. a. O. V 2 (p. 238—40): *Quod mirum est quam cum nostri saeculi musicorum praeceptionibus atque usu conveniat qui syllabicos pedes et syllabarum quantitatem negligunt et breves pro longis et rursus longas pro brevibus canendo efferunt.*

7) Tigrini, a. a. O. II 24: *Et perche l'accomodare le figure cantabili alle parole è di grandissima importanza . . mediante i quali il più delle volte aviene, che i Cantanti restano tanto confusi, che non sanno ritrovare se modo da poterle proferire.*

8) Th. Morley: *plain and easy intr.* 1597, (Nachdruck 1771 III p. 203) . . . *but in this fault do te practicioners erre more grossely, then in any other, for y on shall sind few songs wherein the penult syllables of these words Dominus, Angelus, filius, miraculum, gloria, and such like are not expressed with a long note yea manie times with a whole dossen of notes, and though one should speak of fortie he should not say much amisse: which is a grosse barbarisme . . .*

9) Man sehe die herrlichen Holzschnitte Jost Amman's oder Lucas Cranach's, die häufig solche Turniere und Einzüge darstellen.

so war sie jetzt zu einer Macht geworden. Die größeren Höfe in den Städten begannen stehende Kapellen mit Instrumentalmusik einzurichten, und eine neue Literatur entstand für sie[1]). Die der Instrumentalmusik eigenen Prinzipien der Betonung einzelner Taktteile, kurzum das, was wir mit dem »Gruppen-Takt« bezeichneten, übte seinen Einfluß auf die Vokalmusik aus[2]). Und ferner waren die Forderungen des logischen Akzents die der musikalischen Renaissance. Die humanistischen Studien forderten auch in der Musik jene Übereinstimmung des Wortes mit der Melodie, den Sprachgesang, der allerdings erst von den Florentiner Hellenisten erreicht werden sollte[3]). Aus diesen Bestrebungen vor allem erklären sich jene Proteste der Theoretiker, — die bezeichnenderweise zum großen Teil Italiener sind — sie fallen also gegen die Komponisten der a cappella-Periode nicht ins Gewicht.

Was nun in neuester Zeit zur Lösung der Frage nach der richtigen Textdeklamation getan ist, das befindet sich auf einem falschen Weg. Die Entschuldigungen für die Komponisten, man habe sich damals nur von dem in dem Text »verborgenen Grundgedanken«[4]) leiten lassen, oder man habe bei dem gegenseitigen »Suchen und Fliehen«[5]) der einzelnen Stimmen nicht auch auf eine gute Deklamation achten können und ähnliches, ist nur zum kleinen Teil richtig. Auch die *Paléographie musicale* (1901 bis 1905 Bd. VII § II p. 37—128) irrt, wenn sie aus vielen Beispielen, die ihr in modernen Übertragungen (!) vorliegen, den Satz aufzustellen sucht, in der a cappella-Periode kämen immer die leichten Wortsilben auf den schweren (!) Taktteil (*jux|tá cru|cém sed|ít Jes|ús* (!)), und darauf dann ihre Theorie des Chorals[6]) baut. Der einzige Weg, sich über die Frage klar zu werden, kann nur an der Hand der Denk-

1) vgl. über frühe Instrumentalmusik Pierre Aubry: *Estampies et danses royales, les plus anciens textes de musique instrumental au moyen âge* (Mercure musical 1906, September-Heft p. 169 ff.); ferner die Quellen, die Joh. Wolf in der Einleitung zum 14. Jahrgang der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Bd. Heinrich Isaak I p. XI/XII) gibt. Die kurze Gliederung, die vielen kleinen Cadenzen (Puncta) und vor allem die Betonung des ersten Taktteils sind in den von Aubry mitgeteilten Stücken gut zu erkennen.

2) So sagt Zacconi (a. a. O. I 32): Die Mensur würde von einigen »*tatto*« genannt, da sie glauben, die Taktbewegung hätte heftig und forziert (*forzate e vehemente*) zu geschehen. — Zacconi selbst kann dieser Erklärung nicht zustimmen.

3) Als einen frühen Niederschlag dieser Bestrebungen kann man die durch Konrad Celtes ins Leben gerufene Schule der antiken Oden-Komponisten betrachten (Tritonius, Senfl, Hofhaimer etc.).

4) Proske: Einführung zur Musica divina. Bd. I (Regensburg 1853, p. XLVI Anm. 34).

5) Molitor: Die Nach-Tridentinische Choral-Reform. (Leipzig 1901) I p. 199.

6) Den Franzosen liegt diese Art der Aussprache näher als uns, trotzdem durften sie nicht mit schweren und leichten Taktteilen operieren. Die *Paléographie* hätte besser getan, aus der Behandlung des Tenors in den alten Motettenpassionen Schlüsse auf die Rhythmik des Chorals zu ziehen.

mäler vor sich gehen, wobei man sich stets gegenwärtig halten muß, daß es schwere und leichte Taktteile für die kirchliche Musik nicht gab. In den Messen, deren Text jedem Sänger vertraut war, sind meist nur wenige Worte untergelegt, am besten ist meist der Diskant bedacht. Oft steht nur der Textanfang für den ganzen Satz vorgedruckt z. B. *Et in terra pax* für das »*Gloria*«. Anders liegt es bei den Chansons, Motetten und Hymnen; hier sind häufig, wenn der Text den Sängern unbekannt war, die Worte reichlicher untergelegt, doch auch nur in größeren Abschnitten und häufig nicht so, daß das Wort auch unter die zugehörige Note kommt, oft stehen sogar unter den Pausen Worte. Hier sowie in den textreichen Abschnitten der Messen ist für uns heute eine verständige Unterlage der Worte immer noch leicht möglich. Den damaligen Sängern war es ganz überlassen, den Text richtig unterzulegen. Dies gehörte entschieden mit zu den selbstverständlichen Kenntnissen des Sängers[1]). Leider sind uns aber hierüber nur wenig Nachrichten überkommen[2]), trotzdem wissen wir aber aus dem Munde des Coclicus, daß Josquin auf eine richtige Unterlage der Worte großen Wert legte[3]). Ausführlichere Regeln werden aber erst aufgestellt von Vicentino, Tigrini und vor allem von Zarlino. Obgleich diese Autoren in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören und ihre Ansichten, wie ich oben ausgeführt habe, schon Vorboten der musikalischen Renaissance sind, so sehe ich dennoch nicht ein, weshalb deren vernünftige und praktische Regeln nicht auch für die Zeit vorher gelten sollen[4]). Es brauchten ja die durch mündlichen Unterricht der Gesangsmeister überlieferten Regeln der Textunterlegung nicht schriftlich fixiert zu werden, so lange noch diese Praxis zum Rüstzeug der Sänger gehörte, und die Theoretiker des 15. Jahrhunderts hatten mit ihren Spekulationen über Kirchentöne und Proportionen genug zu tun. Erst ein Abnehmen der

1) Coclicus, a. a. O. fol. B II v.: Der Schüler möge lernen, *quamlibet syllabam suo in loco, suis sub notis collocare.* Fink, a. a. O. Lib. V (*De arte eleganter et suaviter canendi.*): *Deinde textus commode applicetur, non ut directe capiti notarum insistat, qui mos choralis Musicae est, sed ut ab uno uni fugae aptetur, reliqui consimiliter textum accommodent. Nominatim et hoc teneatur, si notae textum multitudine excedunt, non tibi sit in bucca a o aut u, sed semper quantum fieri potest, i vel e concinne et dextrè applicetur.* Auch Sneegass, a. a. O. Kap.: *De canendi elegantia Regel 5* . . .

2) Bisher gibt es nur eine Arbeit über Textunterlage: Jak. Quadflieg: »Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchl. Vokalwerken«. Kirchenmus. Jahrb. 1903 p. 95ff., 1906 p. 197 (Die Modernen). Im ersten Aufsatz beginnt Qu. mit der Epoche Lasso-Palestrina, in der die Textunterlage schon fast völlig gesichert ist.

3) Coclicus, a. a. O. fol. F II v.: *Cum autem videret utcunque in canendo firmos belle pronunciare, ornate canere et textum suo loco applicare docuit.*

4) In der Neuausgabe der Trienter Codices werden die Regeln als auf das 15. Jahrhundert nicht anwendbar bezeichnet. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XI. Jahrg. Einleitung zu Bd. 1 p. XXVI.

alten Tradition und ein Unsicherwerden mag die Regeln des Zarlino usw. gezeigtigt haben. Daß man mit einem einfachen Unterlegen der einzelnen Worte bei den schon gedehnteren Sätzen, z. B. eines Dufay, nicht mehr auskommt, zeigt die Ausgabe der Trienter Codices (Denkm. d. Tonk. in Österreich VII, XI. Jahrg.) hinlänglich, oder soll man denken, daß z. B. auf *Do-* in »*Dominus*« 18 Takte kommen, dann 5 Takte Pausen und dann *-minus*, wie es dort geschieht (I p. 140 [2.—4. System])? Ich gebe zunächst einen Auszug der Regeln der Zarlino, Vicentino, Tigrini. Zarlino stellt folgende 10 Hauptregeln auf[1]):

1. Unter lange wie kurze Silben setze man entsprechende Notenfiguren, und zwar so, daß man keine »Barbarismen« hört.



a) falsch) in ter-ra pax - -   b) richtig) in___ ter - ra pax

2. Jede Ligatur von mehreren Noten bekommt im *cantus planus* wie im figurierten Gesang nur eine Silbe am Anfang.



a) falsch) homi-ni-bus   b) richtig) ho - mi-nibus (s. später)

3. Der Punkt neben der Note, auch wenn er gesungen werden muß (Augmentationspunkt), bekommt keine Silbe.



a) falsch) fili-us De- -   b) richtig) fi - li - us___

4. Selten pflegt man eine Silbe auf eine Semiminima oder eine noch kleinere Note zu setzen, ebensowenig eine Silbe auf die Figur, die unmittelbar folgt.



a) falsch) be-ne-di - ci - mus   b) richtig) be - - ne-di-ci-mus

5. Diejenigen Noten, die unmittelbar den Augmentationspunkten der Semibrevis und der Minima folgen, — wenn diese kleinere Werte haben als die Punkte — z. B. die Semiminima nach der Semibrevis usw. bekommen keine Silben, ebenso die nicht, welche unmittelbar diesen Figuren folgen.



a) falsch) Do-mi - - - nus / Do - - mi - nus   b) richtig) Do - - mi-nus

6. Setzt man — durch die Not gezwungen — eine Silbe auf die Semiminima, so kann man auch auf die folgende Figur eine Silbe bringen.

1) *Instit. harm.* IV 33: *Il modo che si hà da tenere nel porre le Figure cantabili sotto le parole.* Ich gebe im Text nur einen Auszug.





7. Jede Figur, sie sei welche sie wolle, bekommt eine Silbe, wenn sie zum Anfang des Gesanges steht oder in der Mitte nach einer Pause.

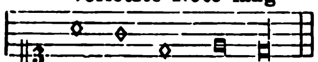


8. Wiederholungen von einzelnen Worten im figurierten Gesange sind nicht schön, Sätze, deren Gedanke abgeschlossen oder die einen wichtigeren Gedanken enthalten, können wiederholt werden.

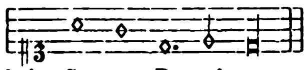


9. Wenn man alle Silben untergelegt hat und es bleiben zum Schluß noch die vorletzte und letzte Silbe übrig, so kann diese vorletzte Silbe noch kleinere Noten unter sich haben, vorausgesetzt, daß sie lang ist. Ist diese kurz, so wird man dann einen Barbarismus begehen. Kommt man, wenn man in dieser Weise singt, an ein Neuma (Tongruppe vieler Noten) und setzt man dann die Figuren in der angegebenen Weise, so wird man gegen die erste Regel verstoßen.

vorletzte Note lang



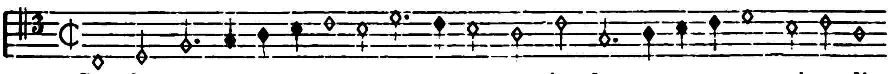
vorletzte Note kurz

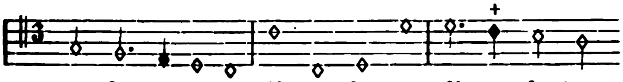


10. Die letzte Silbe des Textes lege man unter die letzte Note des Gesanges.

Vicentino bringt folgende Hauptregeln:

Setzt man den Vokal einer Silbe auf eine Semiminima oder Chroma, dann soll man die nächste Silbe nicht gleich auf die erste weiße Note nach der schwarzen setzen, sondern auf die zweite weiße. Ferner: kommen Sprünge in der Komposition vor, z. B. Quinten oder Oktaven, so gibt man jeder Note eine Silbe und nicht eine Silbe auf zwei derartige Noten. Vicentino gibt folgendes Notenbeispiel als Muster:

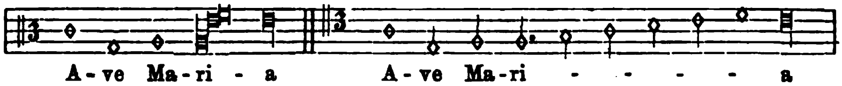




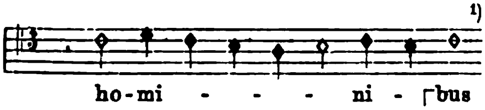
+ (si pronuntia la sillaba sotto la nera per bisogno)

1) a. a. O. Kap.: *Regola di scrivere le parole sotto le note che siano aggevoli al Cantante.* fol. 86 v. ff.

Orazio Tigrini lehnt sich an Zarlino und Vicentino an, er bringt folgendes Musterbeispiel:

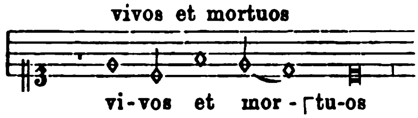


Mit diesen Regeln kommt man bei der Textunterlage in den Motetten, Chansons usw. meist aus. Trotzdem wird man vor allem in den wortarmen Messensätzen die einzelnen Worte viel wiederholen müssen, was hier auch angebracht ist; z. B. bei dem *Kyrie*, wo die Komposition oft auf solche Wiederholung der Worte gebaut ist. Ferner wird man oft gleich nach der »Schwarzen« eine Silbe auf die erste »Weiße« bringen müssen; man kann sich aber hier sehr gut helfen, wenn man die Silbe erst nach Erklingen der Weißen, z. B. nach ihrer halben Dauer ausspricht, ich habe das so angedeutet:
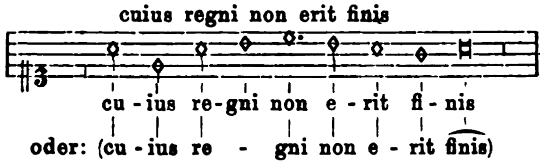


(vgl. die Regel 9 des Zarlino)
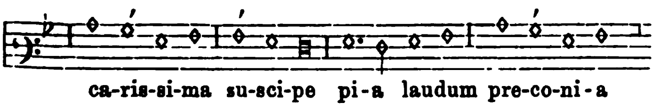
In dieser Weise untergelegt, bleibt eigentlich von schlechter Deklamation nicht viel mehr übrig. Zum Schluß will ich noch Stellen anführen, wo der Text untergedruckt ist und die Verteilung der Silben auf die einzelnen Noten ganz sicher ist (da sie zwischen Pausen stehen).
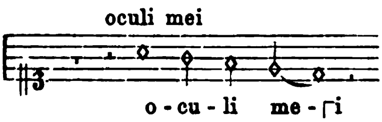


Pierre de la Rue, *Miss. de beat. virgine.* Petrucci 1503, Diskant fol. 2 v.
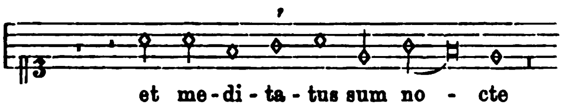


Pierre de la Rue, *Miss. de beat. virg.* Petrucci 1503. Diskant fol. 2 v.



etc. Motetti, 5 lib. (Petrucci 1505). Tenor fol. 24 v.
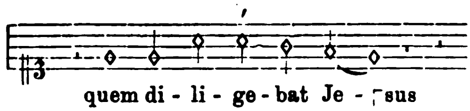


Motetti del Frutto (Gardano 1538) c. 5 voc. prima vox. p. II; Jachet.



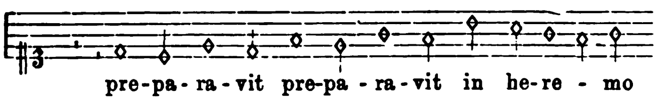
Motetti del frutto ebenda p. II.

---

1) Auch gesangstechnisch bietet diese Weise des Vortrags Vorteile.
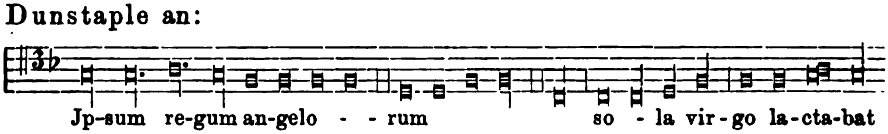


Motetti del frutto prima vox. p. VIII Gombert



Flos florum pr. lib. c. 4 voc. (Gardano 1545) prima vox. p. XXVI. Archadelt.
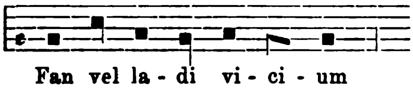
Solche und ähnliche Stellen könnte ich viele anführen; singt man sie sich vor, ohne an unsern Takt zu denken, so wird man wohl nicht viel »Barbarisches« finden.

Ferner wirft z. B. Thomas Morley[1]) den Komponisten vor, daß sie Worte durch Pausen unterbrächen. Er führt folgende Stelle aus Dunstaple an:



Dies ist aber eine Untugend, die sich bis in die Neuzeit erhalten hat[2]). Will man nach Entschuldigungen für die Komponisten überhaupt suchen, z. B. bei den Belgiern und Franzosen, so kann man ihre Nationalität in Anschlag bringen und weiter, bedenkt man, wie ihre Vorgänger den Text behandelten, z. B.:

Aus dem Roman de Fauvel.



Wolf: Gesch. d. Mensural-Notation II p. 2.

so wird man bei ihnen sicher einen Fortschritt feststellen müssen.

1) Th. Morley, a. a. O. (Neuausgabe 1771 III p. 203): *We must also take heed of separating any part of a word from another by a rest, as som dunces (!) have not slacht to do, yea one whose name is Johannes Dunstaple .. hath not only divided the sentence but in the verie middle of a word hath made two long rests thus, in a song of foure parts upon these words, Nesciens virgo mater virum ..* Ähnliche Stellen wie die hier zitierte Morley's siehe: Trienter Codices I. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich) p. 186, 197, 201 usw. Auch Herr Professor J. Wolf, der eine Reihe Kompositionen Dunstaple's kopiert hat, bestätigte mir, daß Morley Dunst. gegenüber im Recht ist; vgl. ferner Wolf: Gesch. d. Mensuralnotation. Bd. II. p. 133 (2. System von unten) und p. 135 (4. System von unten).

2) Wollte man sich eine Reihe solcher Fälle aufstellen, so könnte man sie über Gluck, Steffani, Neefe, Dittersdorf etc. bis auf Schumann und wohl noch weiter führen. Über die Behandlung des Textes bei den Meistern des 15. Jahrhunderts lese man die Bemerkung Herm. Fink's (a. a. O. Lib. V: *De arte eleganter et suaviter canendi*): *Etiamsi autem haec quoque diligentia* (in der Textbehandlung) *veteribus omnino detrahenda est, tamen fatendum est, liberiores eos aliquanto fuisse nec se intra septa ac limites continuisse sicut recentiores. Nam artes inventae semelque traditae paulatim magis magisque excoluntur. Quare nemini mirum videri debet, si uberiorem ac dexteriorem artis huius usum recentioribus tribuamus, qui tot praestantes artifices, quos cum singulari delectu imitentur, propositos habent, qua re primi artis inventores destituti fuerunt.*

In den Beilagen zu dieser Arbeit habe ich Werke der a cappella-Periode nach den gegebenen Ausführungen übertragen. Die Taktstriche sind fortgelassen, kleine Striche oberhalb der Zeile ersetzen sie. (Die historische Berechtigung dieser kleinen Striche ist durch den Gebrauch dieser Striche im 17. Jahrhundert gegeben.) Der Dirigent hat womöglich den Takt bei der Ausführung vollständig gleichmäßig zu schlagen. Es bleibt ihm immerhin noch die Temponahme und ihre Modifizierung, Andeutungen von Akzenten, Ritardieren und Akzelerieren, was aber meist schon durch die Notenwerte selbst und durch ihre Beziehung zum gleichmäßigen Taktschlag ausgedrückt ist. Das Fehlen der Taktstriche in den Stimmen wird von selbst eine bessere Deklamation gewährleisten. Zum Schluß wären noch einige Mahnungen und Vorschläge an die Herausgeber alter a cappella-Musik zu richten:

1. Den hier gemachten Ausführungen und Vorschlägen gemäß die Taktstriche aufzugeben, sie entweder durch Punkte auf der fünften Linie oder durch kleine Strichelchen oder durch Auseinanderrücken der Semibrevenwerte usw. zu ersetzen (vgl. die Beilagen).

2. Die Textunterlage sorgfältiger als bisher zu behandeln und nicht nach dem Grundsatz: die Textunterlage sei den alten Meistern gleichgiltig gewesen, weiter zu verfahren.

Die Dirigenten ihrerseits sollten sich nicht mehr von dem Notenbild beeinflussen lassen und alle langen Noten als langsam ansehen, wodurch häufig weltliche Stücke einen choralen Anstrich bekommen. Allein der Affekt des Stückes bestimmt die Temponahme (Semibreven- oder Breven-Takt). Die Sänger haben auf keine schweren oder leichten Taktteile zu achten, nur der Wortakzent hat die Betonung zu geben. Bei der Aufführung von Werken der a cappella-Periode wäre auch noch auf die *Chiavette* zu achten. Diese war in jener Zeit das Transponiersystem. Man gebrauchte statt der gewöhnlichen Schlüssel die die Tonbedeutung des Liniensystems erhöhenden oder erniedrigenden Schlüssel[3]). Man konnte auf diese Weise aus allen Tonarten singen ohne die vielen damals zum Teil noch unbekannten Vorzeichnungen hinzuschreiben. Den Sängern wurde der Ton, aus dem das Stück gesungen werden sollte, angegeben, und sie sangen dann nach den vorliegenden Stimmen. Auch unsere Dirigenten sollten bei Aufführungen auf die *Chiavette* mehr achten, sie können sich dadurch oft ihre Aufgabe sehr erleichtern. Was die Besetzung der Altstimme betrifft, so wäre vielleicht vorzuschlagen, sie durch einige Tenöre zu unterstützen[2]).

---

1) vgl. Kiesewetter in der Vorrede zum Katalog der »Galerie alter Kontrapunktisten«, Ambros: Gesch. d. M. III p. 86ff., Paolucci, Gius: Arte prattica di contrapunto. Venedig 1765—66. 185 I, u. a.

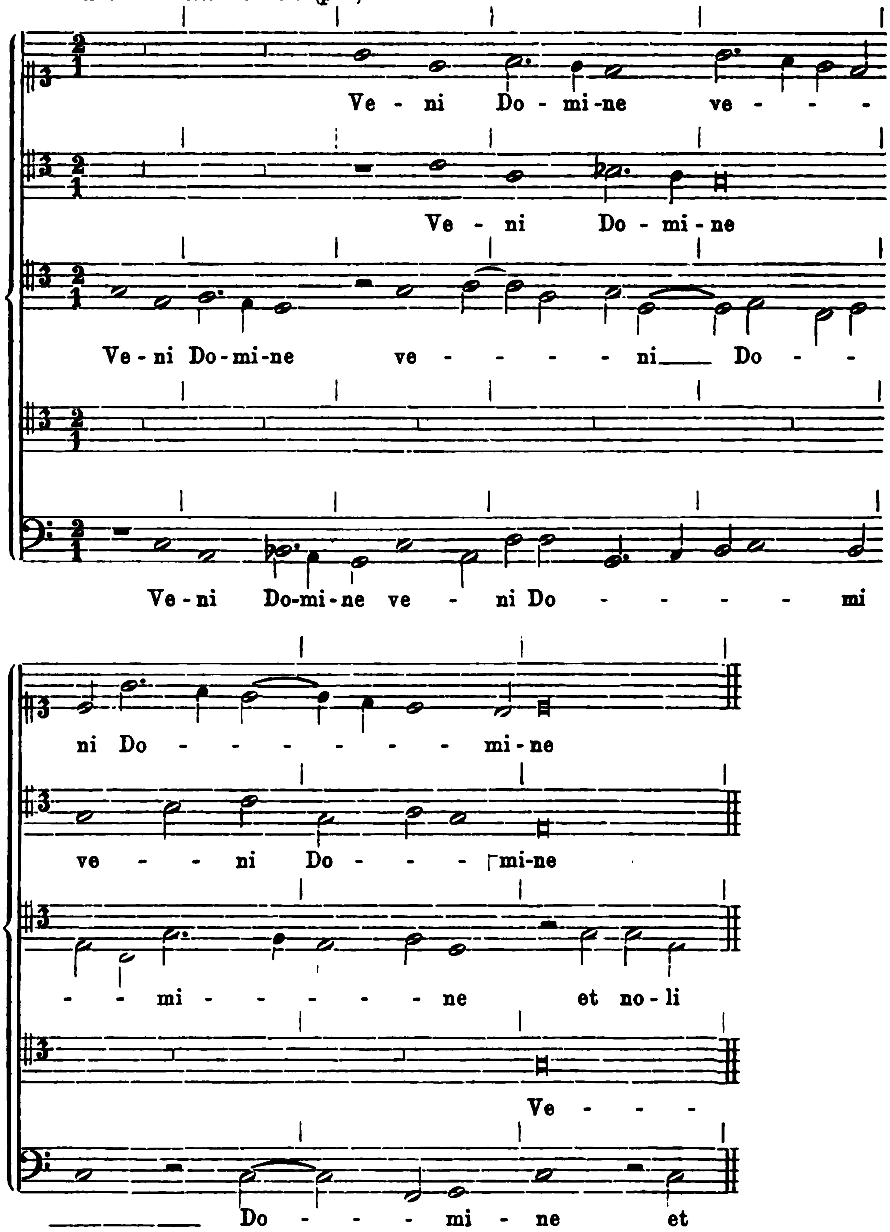
2) In Schein's: *Diletti pastorali* (Neu-Ausgabe von Arthur Prüfer Bd. III) ist z. B. die doppelte Besetzung des Alts für Knaben- oder Frauenstimmen und für Männerstimmen (Tenöre) eingeführt.

Beilagen.

I.

Mutetarum Divinitatis liber primus quae quinquae absolutae vocibus ex multis praestantissimorum musicorum academiis collectae sunt. (Bernardinus Caluschus. 1543. Mediol.)
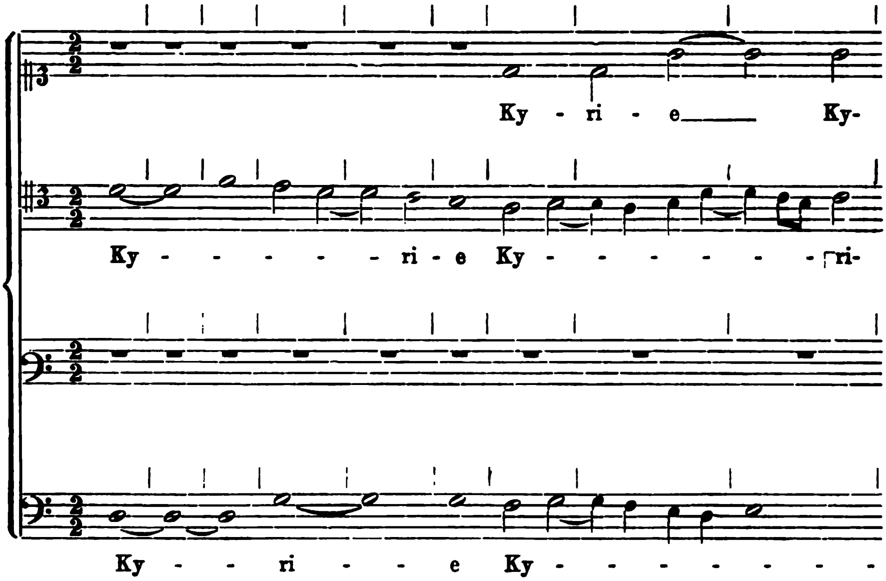
Courtois: Veni Domine (p. 3).

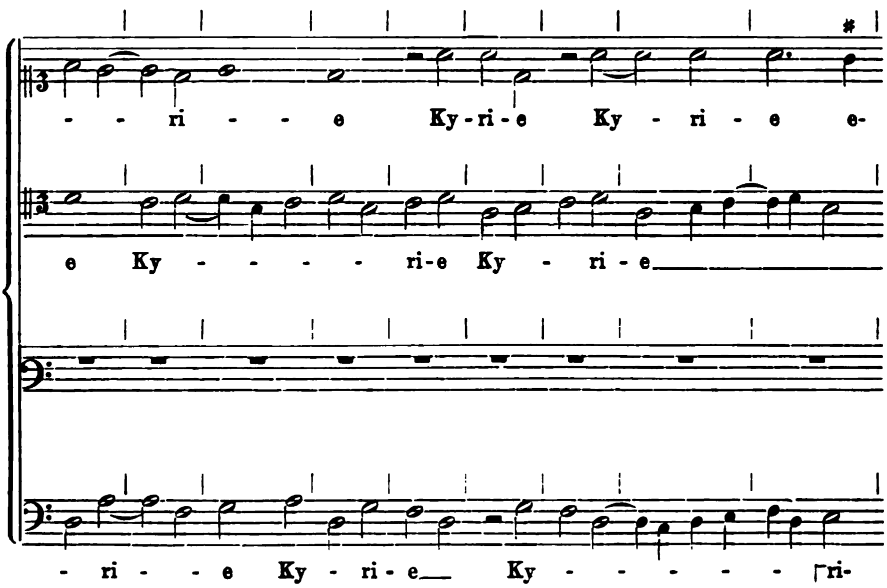


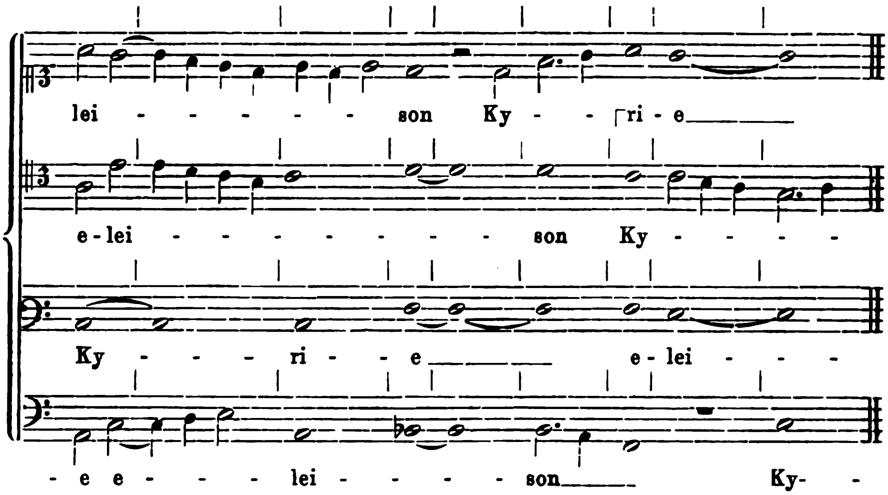
II.

A. Kyrie. M. M. 𝅝 = 72 (ca.)

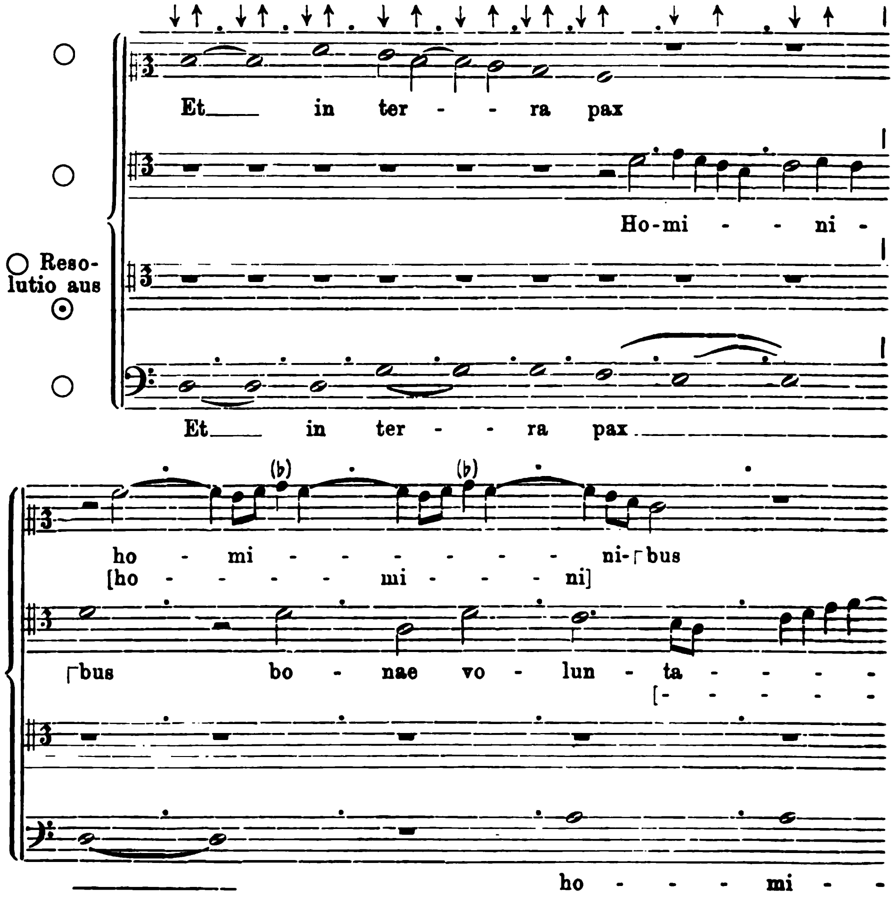
Missa l'omme arme super voves musicales. Josquin (Petrucci 1502. Nr. 1).

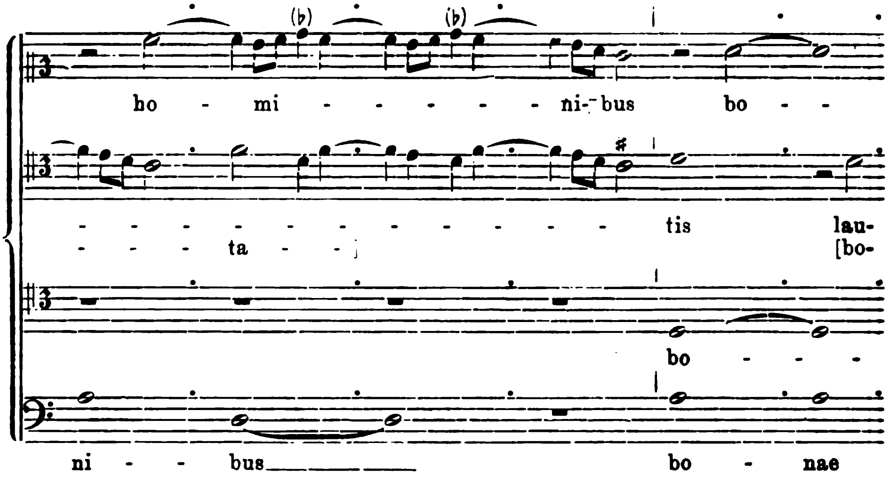


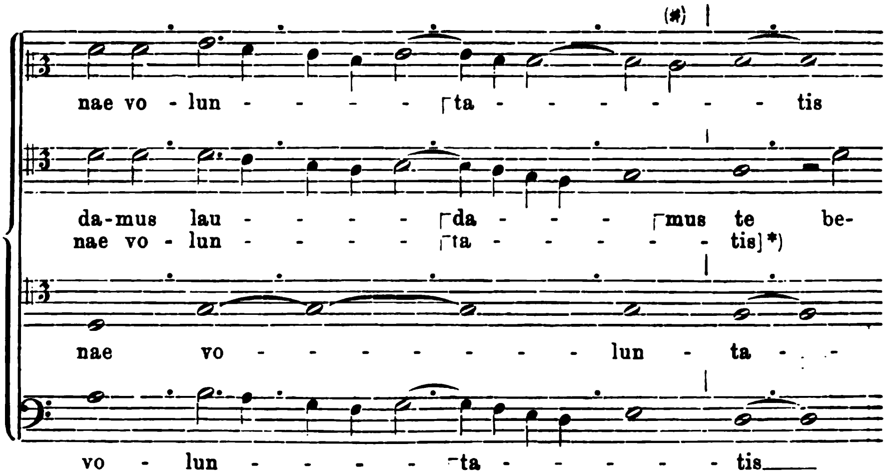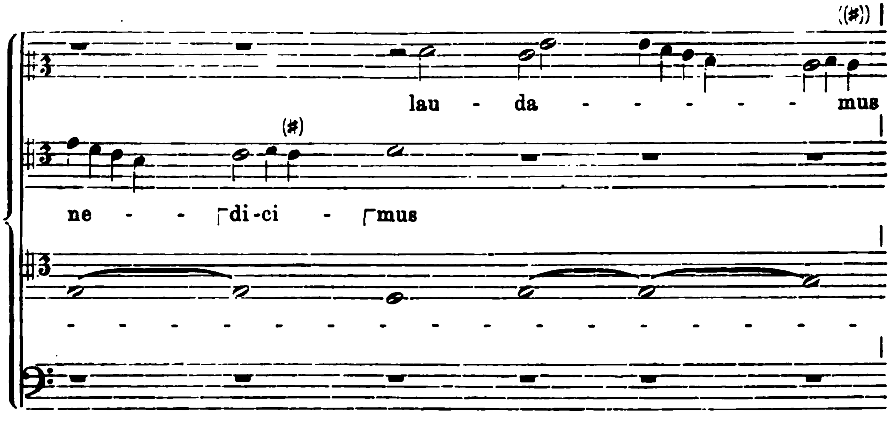




B. 1. Et in terra pax.
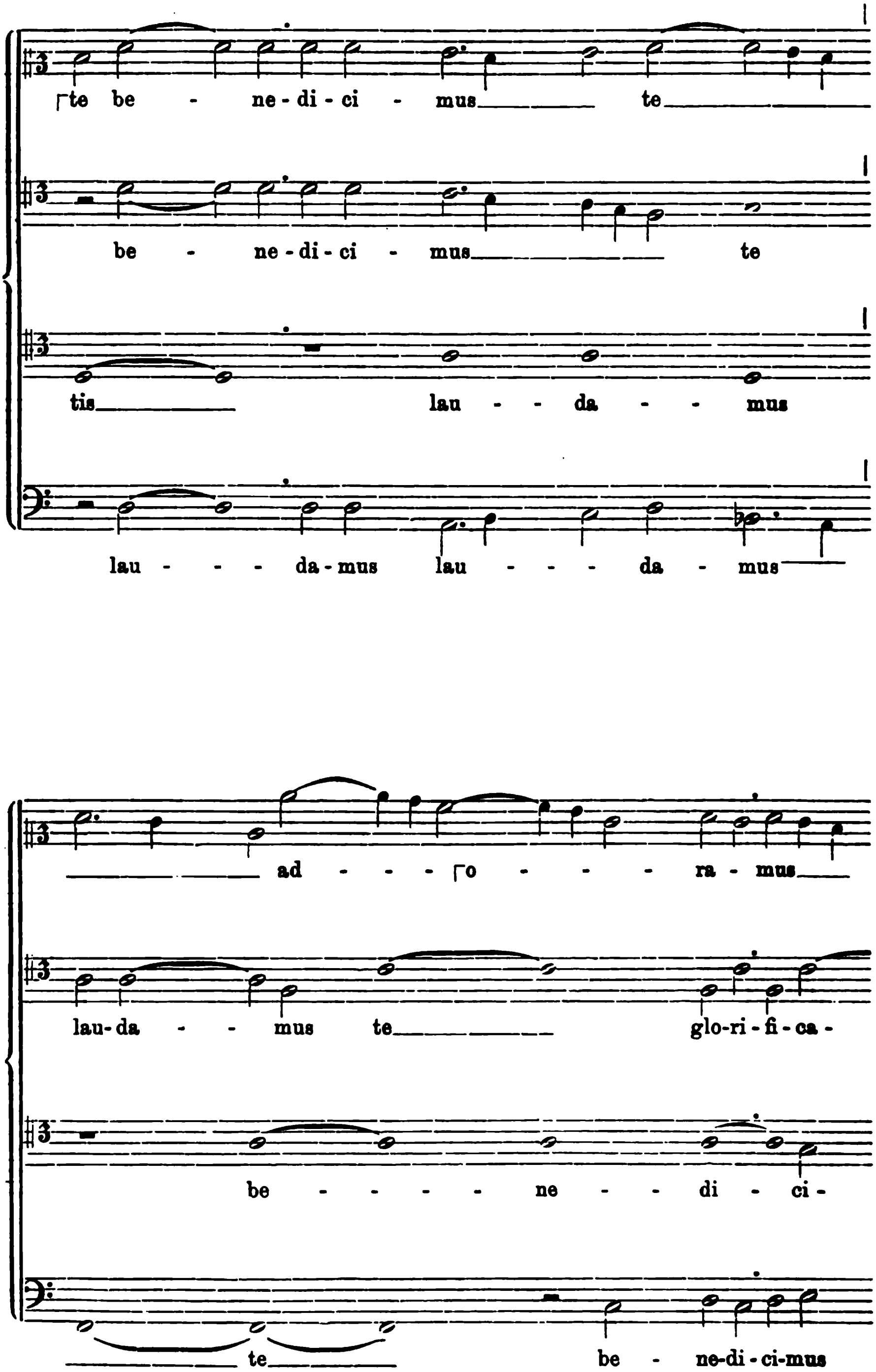


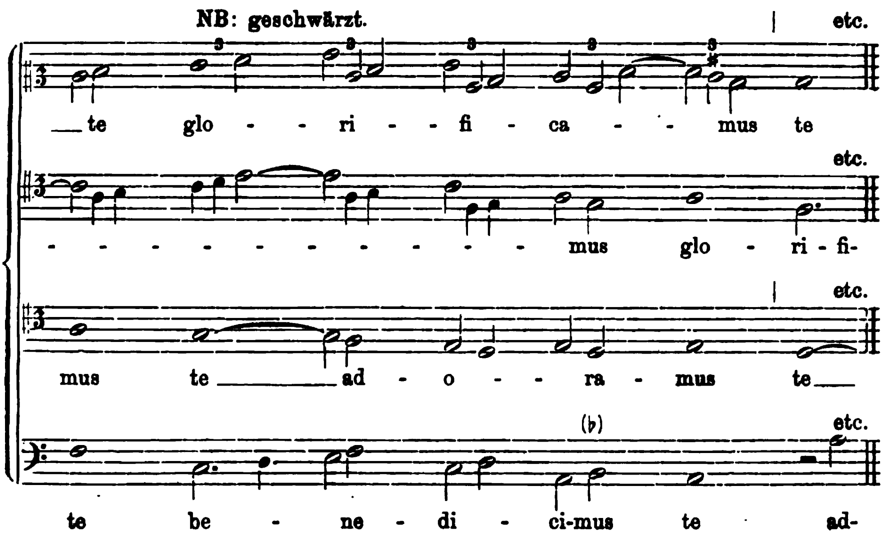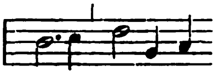




*) Die erste Unterlage ist die richtigere, da unter die nächste Figur nach Petrucci »benedicimus« kommen soll.
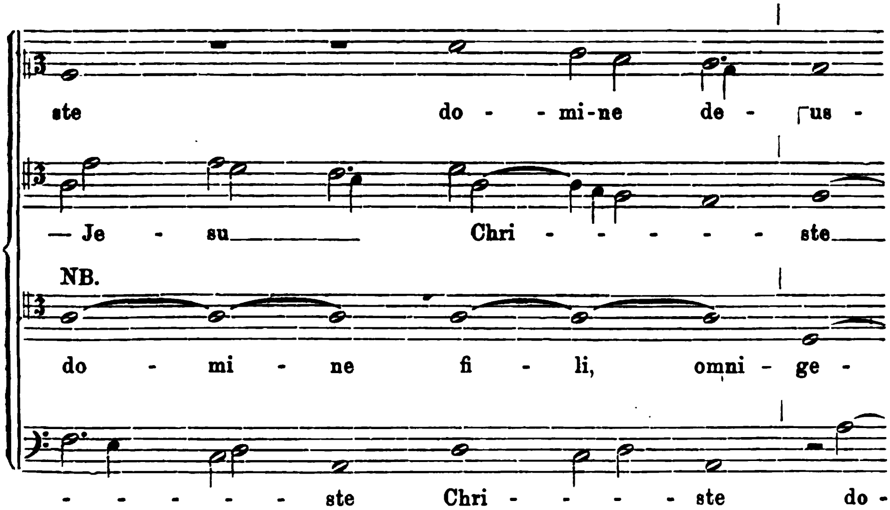



te be - ne - di - ci - mus te
be - ne - di - ci - mus te
tis lau - - da - - mus
lau - - - da - mus lau - - - da - mus
ad - - - o - - - ra - mus
lau- da - - mus te glo-ri - fi - ca -
be - - - - - ne - - di - ci -
te be - ne-di - ci-mus
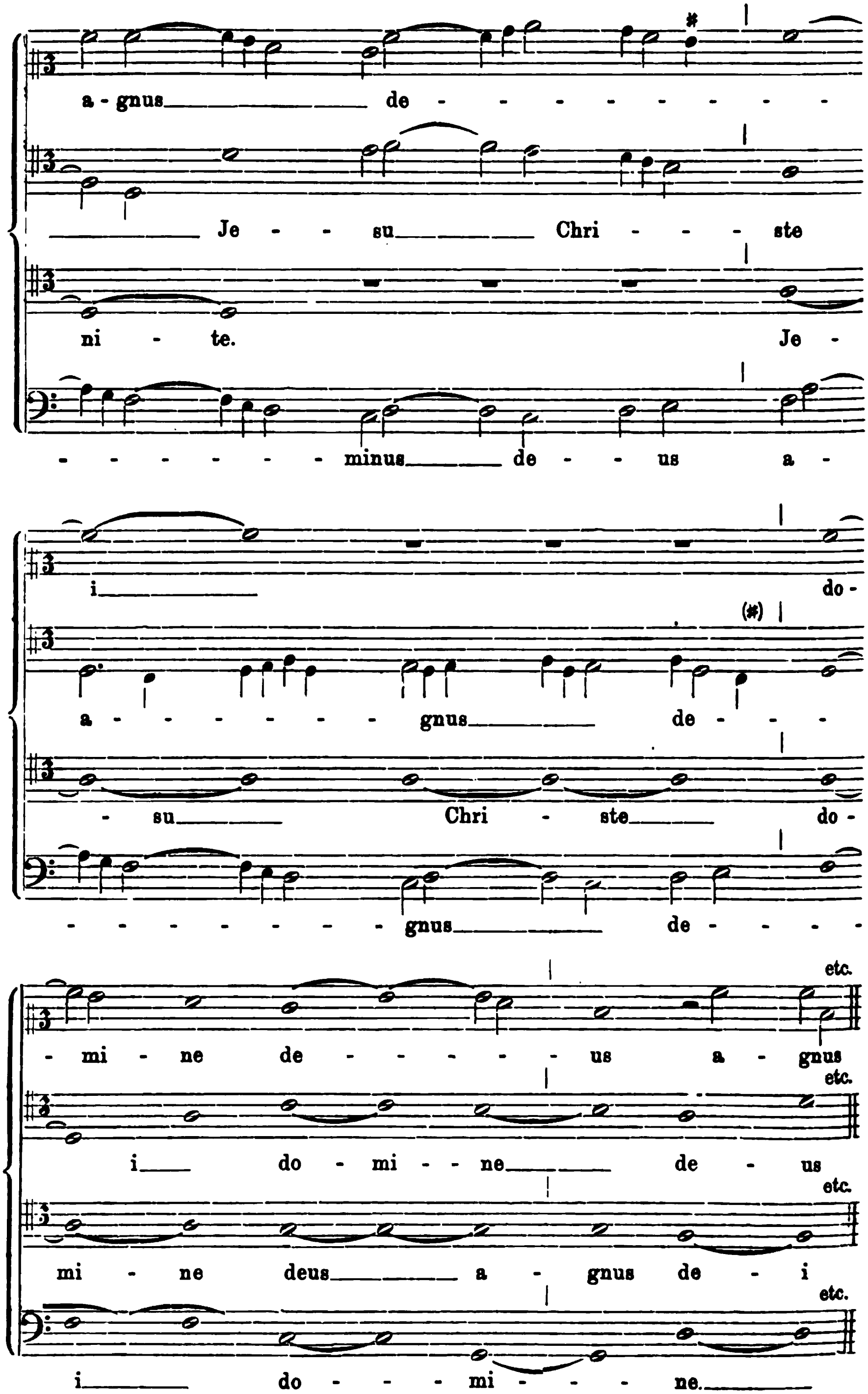


NB vielleicht auch dem Baß entsprechend:  usw. s. o. p. 93.

B. 2. Et in terra pax.



NB. Das Rezitieren des zweiten Tenors läßt sich dadurch vermeiden, daß man nach den Pausen in der Stimme die Worte unterlegt, mit denen die anderen Stimmen gerade beschäftigt sind. Dann würden aber Lücken im Text entstehen.



a - gnus de - - - - - - - - -
Je - - su Chri - - - ste
ni - te. Je -
- - - - - - - minus de - - - us a -
i do -
(#)
a - - - - - - - gnus de - - -
- su Chri - ste do -
- - - - - - - - gnus de - - - -
etc.
- mi - ne de - - - - - - us a - gnus
etc.
i do - mi - - ne de - us
etc.
mi - ne deus a - gnus de - i
etc.
i do - - - mi - - - ne.

Kleine Studien zu Joh. Wolf's neuem Isaak-Band.

Von
Hugo Riemann.
(Leipzig.)

I.
Ein verkannter Kanon.

Unter den als Jahrgang XIV, 1 von Johannes Wolf in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« herausgegebenen weltlichen Kompositionen von Heinrich Isaak findet sich als Nr. 4 der italienischen Ballaten das Stück *Lasso quel ch'altri fugge*, das auffälligerweise nur zweistimmig ist; doch gibt Wolf im Revisionsbericht eine in der Vorlage stehende dritte Stimme (Bassus) mit der Bemerkung, daß sich dieselbe »mit den beiden andern nicht vereinigen lasse«. Diese dritte Stimme ist aber doch wirklich zu den beiden andern gehörig, nur freilich nicht einfach wie sie dasteht, sondern nach Maßgabe des Kanons behandelt, den wie so oft im 15. Jahrhundert der an sich sinnlose Text enthält. Der Text lautet:

(Ripresa.) *Lasso quel ch' altri fugge*
I cercho
Et disiando el cor si mi distrugge.
(Piedi.) *Mie morte cercho ne vestri occhi begli*
Ma donna tutte l'ore,
Ne posso viver senza veder quegli
Cosi m'a concio amore.
(Cauda.) *Non m'è morir dolore*
Anzi morte bramante el cor si strugge.
Ripresa: *Lasso etc.*
II. *D' este dolce venen mio cor nutrischo*
Ch' altro cibo non cura
E tanto e ingordo del tenace vischo
Che quanto puo ne fura
Cosi mentre che dura
Mia vita seguire quel ch' altri fugge.
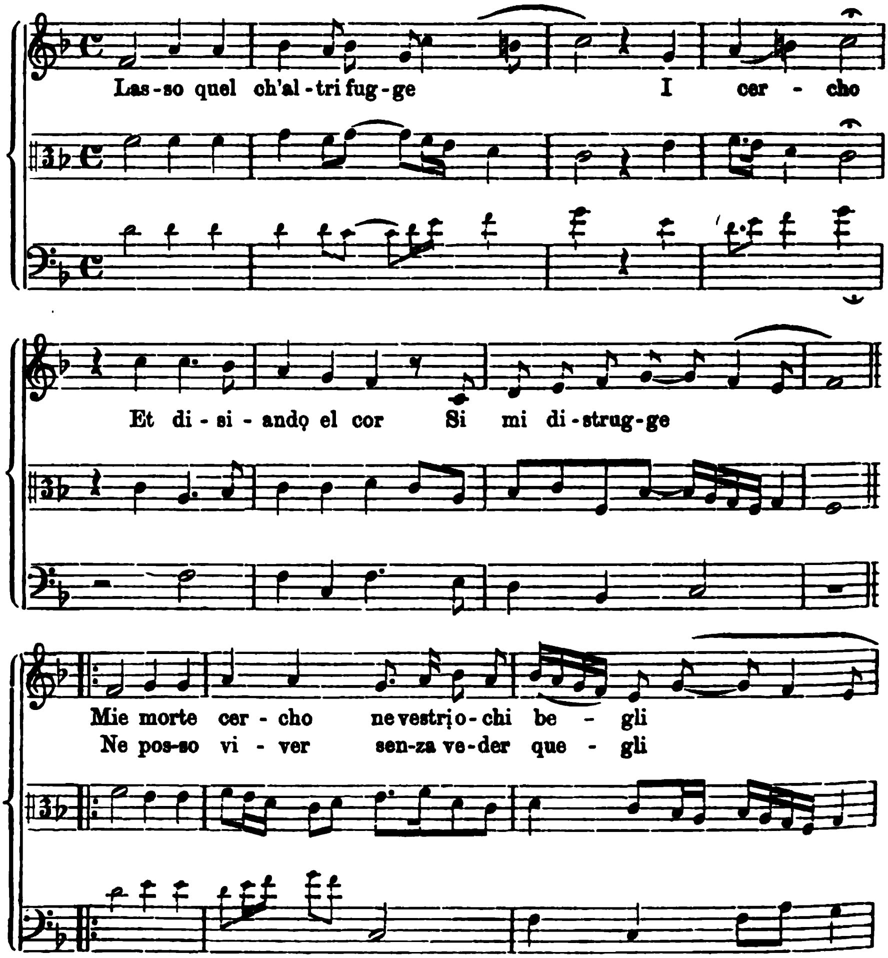
Dieser Text bestätigt zunächst, daß in der Tat die notierte dritte Stimme zu den beiden andern nicht paßt (*altri fugge*), fordert aber zugleich, daß sie der zur Ergänzung des Satzes nötigen als Vorlage zu dienen hat. Freilich, die Art ihrer Benutzung ist nur ungefähr angedeutet. Das »*lasso cercho*« könnte man etwa mit »lässig [müde] verfolge ich« übersetzen, denn es handelt sich darum, daß das Ablesen der Baßstimme mit wiederholten Unterbrechungen stattzufinden hat, worauf weiter durch das
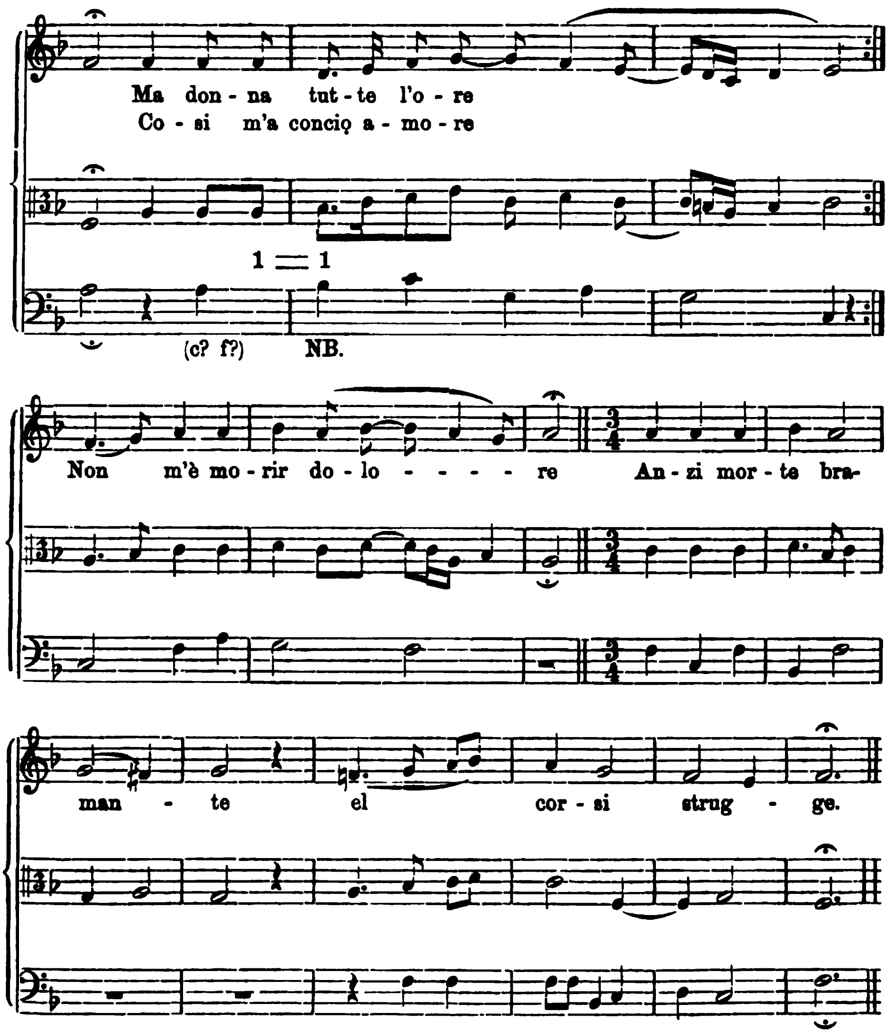
Mie morte cercho ne' vestri occhi begli,

d. h. »während meiner Pausen schaue ich in deine schönen Augen« hingedeutet ist (ich nehme an, daß nicht ‚*mi è morte*', sondern ‚*mie morte*', Plural von ‚*mia morta*' zu verstehen ist [etwa ‚*voce morta*' oder ‚*battuta morta*' im Sinne von toten, d. h. tonlosen Strecken, also Pausen]. Liest man ‚*miè*

morte', so ist der Sinn derselbe, aber die Konstruktion komplizierter: »Ich verstumme, sehe ich in deine schönen Augen«. Vielleicht ist aber mit dem »in die Augen blicken« ein »aus den Augen lesen« angedeutet, d. h. ähnlich wie in einigen der Kanons um 1400 die dritte Stimme als Spiegelbild einer der beiden notierten. Damit könnte für die allein in Betracht kommenden Stellen zu Anfang der Ripresa und zu Anfang der Piedi aber nicht der Cantus, sondern nur der Tenor gemeint sein, dessen Spiegelbild die von mir mit kleinen Noten angedeuteten Führungen für die Lücken ergibt. Für die 2 Takte Pause kurz vor dem Ende ergibt aber keine der beiden Stimmen ein brauchbares Spiegelbild. Ich zweifle deshalb, daß die Spiegelungen gemeint sind, zumal der Tenor mit Sopranschlüssel gelesen werden müßte, um dieselben zu ergeben; man wird deshalb die kleinen Noten besser ganz ignorieren und das ‚*mie morte*' wörtlich nehmen. Der ganze dreistimmige Satz, wie er so herausspringt, entspricht durchaus Isaak's Technik in solchen homophonen Stücken.
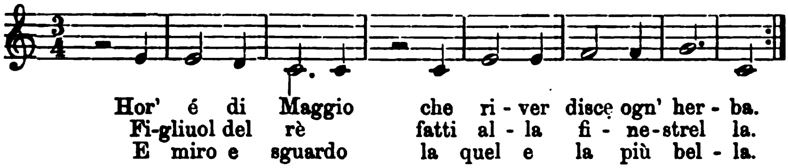
Ballata.
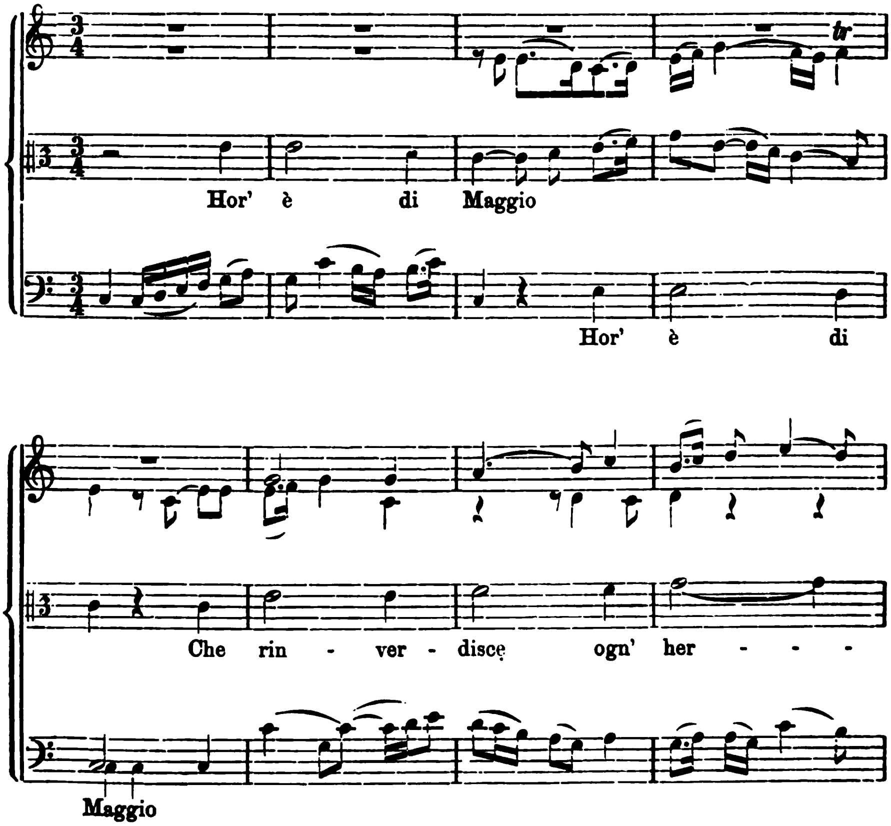




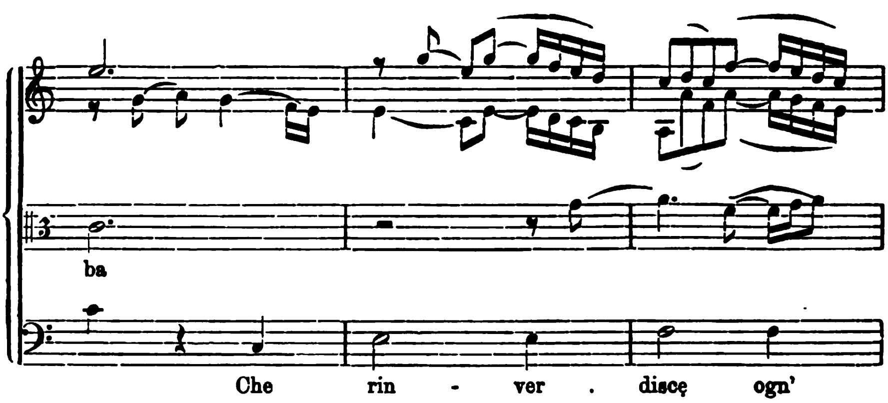
Meine vermeintliche Entdeckung, daß auch das von Wolf (S. 41) nur als einzelne Baßstimme mitgeteilte *Or' è di Maggio* ein Kanon sei (dreistimmig im Einklang und der Oktave, im Abstande von vier Takten) gebe ich preis angesichts der mir erst verspätet bekannt gewordenen Tatsache, daß Wolf 1907 einen vollständigen vierstimmigen Tonsatz Isaak's mit derselben Baßstimme in der Nationalbibliothek zu Florenz aufgefunden und in der *Nuova musica* (XII, 138-39) mitgeteilt hat. Meine dreistimmige Kanonlösung wies eine Reihe Keckheiten auf (gegen Ende, wo das Oktavensprungmotiv des Scherzo der Neunten auftritt, anhaltende Unisoni), die ich als humoristisch, übermütig, deuten zu müssen glaubte. Immerhin will ich nicht unterlassen auf den auffälligen Umstand hinzuweisen, daß der Kanon beinahe einwandfrei möglich ist. Der vierstimmige, von Wolf gefundene Tonsatz legt aber
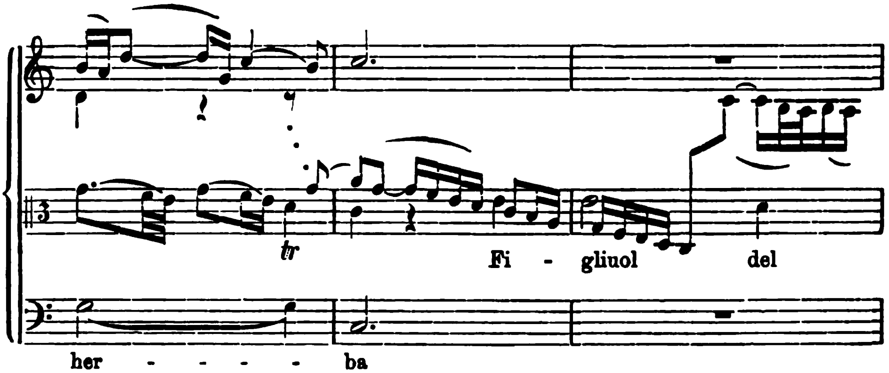
die Vermutung nahe, daß das *Or' è di Maggio* eine freie Paraphrase einer volksmäßigen Liedgrundlage ist, die wahrscheinlich nur die zwei Melodieglieder gehabt hat:

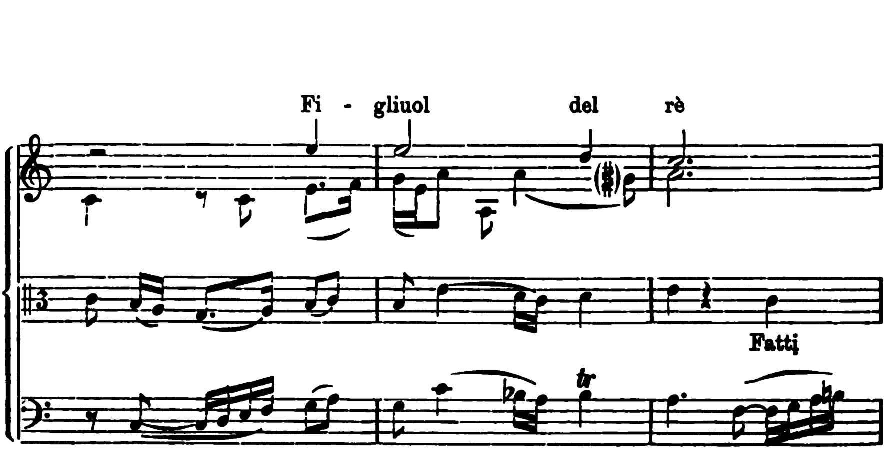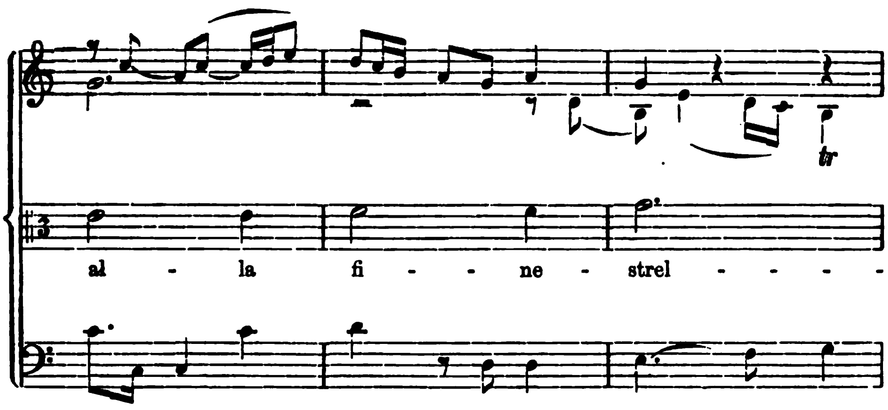


welche gegen Ende ($^6/_8$) auch in verkürzten Notenwerten (aber *Prolatio major*) auftreten. Ich habe deshalb meine Bedenken gegen Wolf's Textunterlegung. Ist überhaupt etwas vokal gemeint, so sind es sicher nur diese im Stil stark abstechenden Teile; aber wie gesagt, vielleicht ist das ganze nur als freie Paraphrase und ganz instrumental gemeint. Ich gebe den Satz hier so, wie ich ihn schreiben würde. Man beachte, daß tatsächlich bis auf den angehängten zweitaktigen Schluß das ganze Stück nur diese beiden viertaktigen Phrasen ohne jede Unterbrechung (!) kontrapunktiert:
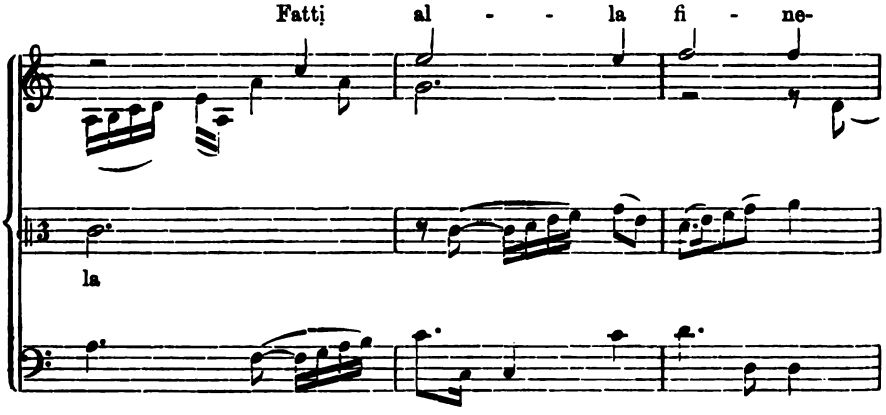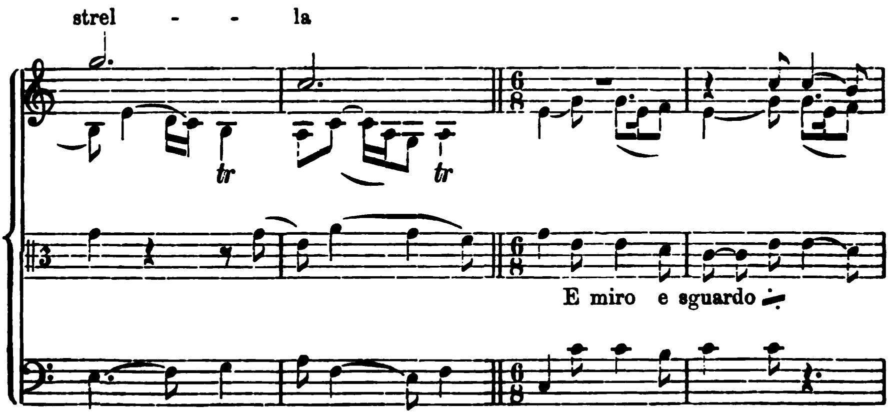



ba
Che rin - ver . discę ogn'
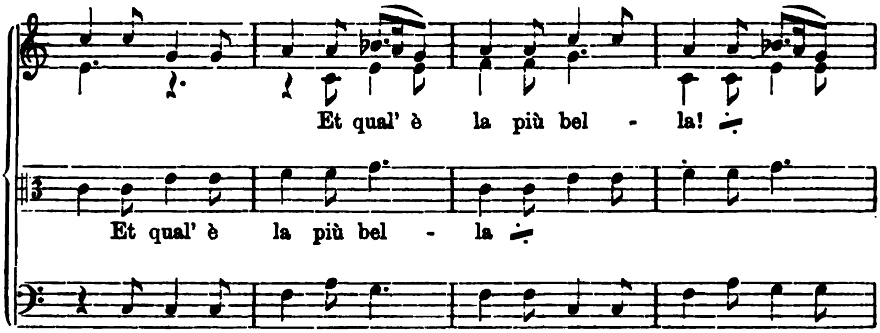

tr
Fi - gliuol del
her - - - - ba
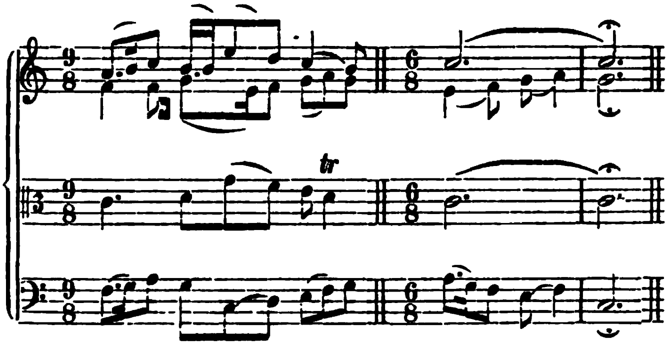

Fi - gliuol del rè
Fattį
tr


tr
al - la fi - - ne - strel - - - -


Fatti al - - la fi - ne-
la


strel - - la
tr
tr
E miro e sguardo





II.

Mensur und Takt.

Musik ist nicht erst seit dem 17. oder 18. Jahrhundert Ausdruck, sondern ist von Anbeginn nichts anderes gewesen. Tritt die Musik in Verbindung mit dem Worte auf, so bedarf ihre Ausdrucksbedeutung keiner Erklärung; höchstens könnte in Frage kommen, inwieweit der Komponist den Ausdruck verfehlt hat. Gegenüber der Instrumentalmusik älterer Zeit vergißt man eben nur allzuleicht, daß auch in ihr nach bestem Können die Komponisten ihr Empfinden ausgesprochen hatten; will man ernstlich sagen können, daß man derselben näher getreten ist, so wird man mit heißem Bemühen ihrem Ausdrucksgehalte nachgehen müssen. Dazu gehört aber mehr als die bloße Umschreibung der alten eckigen Noten in moderne runde in einer korrekten Partitur. Das eigentlich Ausdrückende sind doch schließlich die einzelnen Gesten des Ausdrucks, die Motive, die Phrasen. Diese in Tonstücken aus einer Jahrhunderte zurückliegenden Zeit sicher zu erkennen, ist zwar durch mancherlei Umstände sehr erschwert, aber schließlich doch nicht unmöglich. Sowenig das Empfinden der Dichter vergangener Zeiten dem Menschen der Gegenwart unverständlich ist, kann auch das des Musikers in seinen Elementen ja nie derart ein anderes gewesen sein, daß es dem heutigen zuwiderliefe. Die *a cappella*-Vokalmusik des 16. Jahrhunderts hat sich längst die Wertschätzung auch in der Gegenwart errungen, die ihr als echter, wahr empfundener Musik gebührt. Sollte die Instrumentalmusik jener Zeit uns

wirklich so viel fremder gegenüberstehen? Es ist wohl des Versuches wert, der Sache etwas auf den Grund zu gehen und nachzuforschen, ob nicht auch unter den alten Instrumentalkompositionen sich Stücke befanden, die geeignet sind, das landläufige abfällige Urteil zu korrigieren. Freilich, Werke von der Formvollendung und Abgeklärtheit der Sonaten oder Symphonien unserer Klassiker darf man nicht zu finden hoffen; aber die Kluft zwischen Einst und Jetzt ist doch vielleicht nicht so groß, wie sie gewöhnlich dargestellt wird.

Der richtigen Beurteilung von Werken aus dem 16. Jahrhundert oder noch älterer Zeit steht vor allem hindernd im Wege, daß dieselben gänzlich der Vortragsbezeichnungen entbehren, welche erst die Zeit nach 1600 allmählich eingebürgert hat. Selbst Tempobestimmungen fehlen ganz und, was noch schlimmer ist, es fehlt der Taktstrich. Man irrt nun aber gar sehr, wenn man wähnt, dem letzteren Mangel sei einfach damit abgeholfen, daß man nach Maßgabe der vorgezeichneten oder aus vorkommenden Pausen oder farbigen Noten (*Color*) ersichtlichen Mensurbestimmungen die fehlenden Taktstriche einfügt. Für eine Zeit, in welcher die ganze Taktnote Schlagzeit (*tactus*) war, also das vorstellte, was heute das Viertel ist, kommt man natürlich nicht weit, wenn man fortgesetzt im Abstand von je einer Ganzen Taktstriche einsetzt. Verkürzt man aber, wie es heute wenigstens außerhalb der monumentalen Denkmäler-Ausgaben mehr und mehr gebräuchlich wird, die Werte soweit, daß die Zählzeiten sich in der gewohnten Weise als Halbe (im Allabreve), Viertel oder gar Achtel präsentieren, so stellt sich heraus, daß die Einfügung von Taktstrichen nach heutiger Gewöhnung auf ganz merkwürdige Schwierigkeiten stößt, daß nämlich die Alten gar nicht so sklavisch wie etwa unsere Klassiker um 1800 an der einmal gewählten Taktart festhalten, sondern vielmehr recht oft den Takt wechseln. Daß das wirklich so gewesen ist, hätten ja freilich die Instrumentalkanzonen der Zeit kurz nach 1600 längst lehren können, in welchen Takt- und auch Tempowechsel etwas außerordentlich häufiges sind. Einigermaßen überraschen muß es aber doch, wenn sich ergibt, daß in ganz ähnlicher Weise wie bei den italienischen Sonatenkomponisten zu Anfang des 17. Jahrhunderts (Frescobaldi, Rossi, Marini usw.) auch schon über 100 Jahre früher in Instrumentalwerken Takt- und Tempounterschiede (trotz gleichbleibender Mensur) angetroffen werden. Es bestätigt sich damit, daß die Mensurvorschriften durchaus nicht radikal die Taktart bestimmen, sondern nur die relativen Dauerwerte der Töne regeln. Die in Bd. XIV,1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Johannes Wolf) enthaltene vierstimmige textlose Komposition »La Morra« von Heinrich Isaak mag uns in der Erkenntnis dieses Sachverhalts ein Stück vorwärts bringen. Das Stück steht S. 90ff. des Denkmälerbandes in Partitur und S. 151—55 in zwei vereinfachten Lautenarrangements. Die Frage, ob der Komposition eine Liedmelodie zu grunde liegt, mag auf sich beruhen; die Existenz einer Kopie (i. d. *Cappella Julia*) mit der Überschrift *Dona gentil* deutet darauf allerdings hin, doch steht sie isoliert da. Die Mensurbestimmung ¢ ist allen Stimmen gemein und bleibt durch das ganze Stück. Da wir aber um 1530 Gaillarden, für welche der Tripeltakt außer Frage steht, mit der gleichen Mensurvorschrift kennen[1]), so bedeutet diese zunächst nichts weiter, als eine

1) Vgl. meinen Aufsatz »Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi« (Musik VI. 3. November 1906).
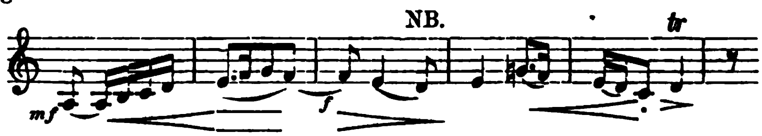
ziemlich lebhafte Temponahme für die Schlagzeiten und die Abwesenheit irgendwelcher Perfektionsbestimmungen. Halten wir an diesem Gesichtspunkte fest und suchen wir aus der motivischen Zeichnung des Stückes selbst dessen rhythmische Natur im Detail zu ergründen, so sind vor allem als wichtigstes Hilfsmittel die Klauseln ins Auge zu fassen. Wolf gibt die Übertragungen nach den in den österreichischen Denkmälern eingehaltenen Prinzipien unverkürzt und setzt nach jeder Brevis einen Taktstrich. Dadurch werden sogleich die Takt 6 einsetzenden Sequenzbildungen zu dem Takt widersprechenden, fortgesetzt sich verschiebenden, was zwar an sich nicht unmöglich, aber auf alle Fälle etwas sehr kompliziertes, ausnahmsweises ist, das für den Hörer in den seltensten Fällen zur Geltung kommen kann. Dasselbe ereignet sich wieder Takt 25 ff. und Takt 51 ff., und nur die Sequenz Takt 35 ff. deckt sich mit der Taktart. Ich habe gewiß von den Künsten der alten Kontrapunktiker eine hohe Meinung, bezweifele aber, daß jene Konfliktbildungen zwischen Metrum und imitiertem Motiv vom Komponisten gemeint sind. Die Originalnotierung zeigt natürlich den Konflikt nicht, da eben keine Taktstriche da sind und die gleiche Figur fortgesetzt das gleiche Gesicht zur Schau trägt, so daß der Spieler ohne weiteres den Rhythmus empfinden kann, den die Motivbildung an die Hand gibt. Für den Hörer aber existieren die Taktstriche überhaupt nicht, sondern ist eben die Gliederung nach dem imitierten Motive absolut selbstverständlich. Die Intavolierungen sind freilich mit dem schlechten Beispiele der die Zeichnung zerstörenden Taktstriche vorangegangen. Für sie und ebenso für jede ihrem Beispiele folgende Übertragung gilt darum allerdings das Wort Kretzschmar's, daß die durch die vorgeschriebene Mensur sich ergebenden Takte nur eine Art Zollstock vorstellen, mit welchem alle Stimmen gleichmäßig messen müssen, um zusammen zu bleiben. Daraus aber zu schließen, daß unser Begriff des Taktes den alten Kompositionen fremd sei, wäre ein arger Fehlschluß. Werden wir uns doch vor allem darüber vollständig klar, daß die Stellung eines Motivs im Rhythmus (d. h. im Takt) eine seinen Ausdruck ganz wesentlich bedingende Eigenschaft ist und daß ein fortgesetztes Wechseln dieser Stellung ein fortwährendes Wechseln seiner Ausdrucksbedeutung in sich schließt; steht aber das fest, so ist die Annahme eines Taktwechsels, die dem gleichen Motiv seine gleiche Bedeutung sichert, zweifellos die einfachere und den Konnex zwischen der notierten und der gehörten Struktur besser gewährleistende Auskunft, und jene äußerste Komplikation des Widerspruchs zwischen Rhythmus und Motivbildung bleibt zweckmäßiger für ganz ausnahmsweise Fälle in Reserve. Die Textur unseres Stücks weist aber ganz deutlich darauf hin, daß bei den Stellen, wo diese im Takt verschobenen Sequenzen in Wolf's Übertragung auftreten, Teile von kontrastierendem Charakter einsetzen. Man sehe nun meine Übertragung an. Dieselbe enthüllt Isaak's Instrumentalsatz als ein feingegliedertes Werkchen, das durchaus mit den Kanzonen der Zeit nach 1600 auf einer Stufe steht, allerdings dieselben sogar in einigen Wagnissen übertrifft, welche später, nach Einführung des Taktstrichs, kaum mehr vorkommen (vgl. die verkürzten Motivschlüsse des von mir mit *Allegretto scherzando* bezeichneten Teils).

Ich habe den Satz um einen Ganzton nach oben transponiert, um ihn für Steichquartett spielbar zu machen; aus demselben Grunde habe ich den Tenor nicht der Bratsche, sondern der zweiten Violine gegeben (natürlich aber ohne

jede Änderung der relativen Lage der Stimmen). Den Eingang bildet ein kurzes Sätzchen im Pavanenstil (Largo ₵), das im Auftakt unisono mit der Dominante anhebt und einen zweimaligen Schluß auf der Tonika macht (die Triller sind von mir zugesetzt aber sicher zu verantworten, da ihre Anbringung auf der Penultima bis ins 13. Jahrhundert verbürgt ist). Der Eintritt des Motivs:



markiert nun so deutlich wie nur möglich einen neuen Teil von abweichendem Charakter; die Bewegung erscheint lebhafter, auch wenn die Werte der Viertel beibehalten werden (so bitte ich meine Tempobezeichnungen aufzufassen), und der Tripeltakt ist durch die Motivbildung des Tenors ausdrücklich bestätigt. Die diese Sequenz abschließende Klausel macht dem $^3/_4$ Takt ein Ende und leitet zum geraden Takt zurück (*ritardando*). Wieder beginnt ein Teil ganz anderen Charakters (*Andante mosso*), der über dem breiten Schlusse die bereits im vorhergehenden Teile im Kontrapunkt aufgetauchte Schleiferfigur durch dreifache Imitation (Vla., 2. V., B.) in den Vordergrund rückt. Den thematischen Hauptfaden hat der Tenor (2. V.); er bringt die Modulation zur Parallele (*C*dur), die aber wieder zugunsten der Haupttonart aufgegeben wird:



Den zweiten Sopraneinsatz bei NB.:



bitte ich besonders zu beachten! Daß der phrygische Schluß das *gis* bedingt, ist zweifellos, ebenso zweifellos aber, daß mit ♮*g* weitergegangen werden muß. Bezüglich der Akzidentalienfrage sehe ich mit Interesse den von Th. Kroyer verheißenen Auseinandersetzungen entgegen. Daß nicht einige »fortschrittliche Theoretiker« die Verstöße gegen das, was man so bisher für jene Zeit als rechtsgiltig angesehen hat, aufgebracht haben, sondern daß vielmehr »recht viele sehr berühmte Komponisten« die Attentäter waren, wissen wir doch aus Tinctoris ganz genau. Gewiß wird sich mancher über die Tritoni Takt 2 und 4 des Presto (zwischen den Motiven! tote Intervalle) und Takt 3, 6 und 7 des *Allegretto scherzando* (ebenso) und Takt 5 des Schluß-Presto (ebenso) wie über die verminderte Quarte Takt 5 vorm Ende aufregen — um schließlich doch einzusehen, daß das alles gar nicht anders sein kann.

Noch mancherlei wäre über das Stück im Detail zu sagen, so z. B. über die so ungezwungen den Wechsel zwischen $^3/_4$ und $^2/_4$ bedingenden, den Schluß aus der Parallele in die Tonika zurückverlegenden Anhänge des *Andante mosso*, über den letzten Schluß daselbst (Bratsche und Baß), über die beiden $^5/_4$-Phrasen des *Allegretto scherzando* und seinen freien Schluß (Nach-

spiel der Bratsche), über die wahrhaft modern erfundenen Phrasen des *Allegro C*:
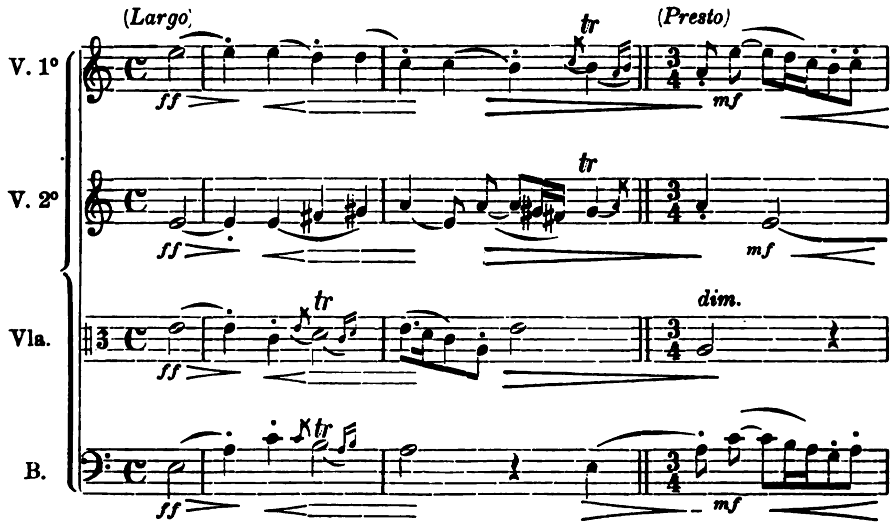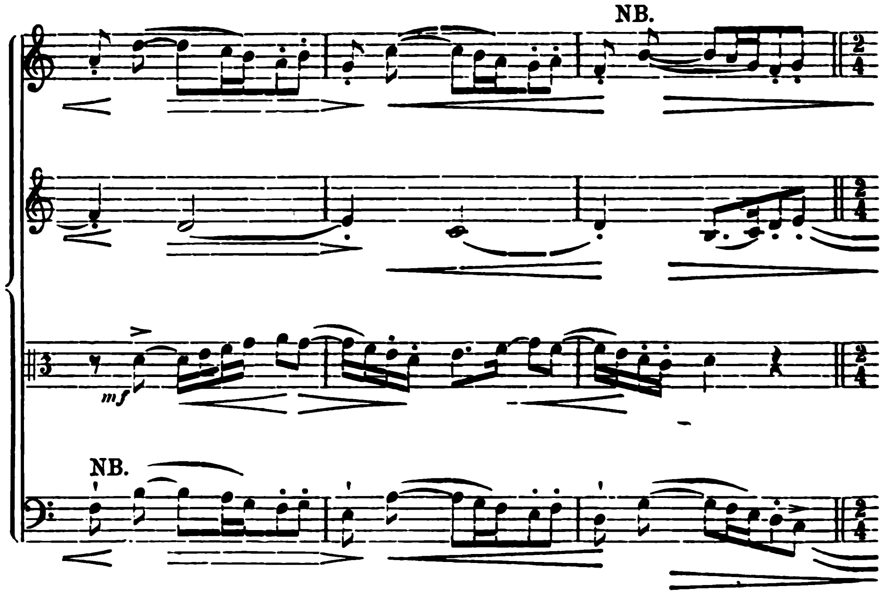


deren Verständnis aber beim ersten Auftreten der Baß so handgreiflich deutlich erschließt, und vor allem über die prächtigen Schlußtakte mit der zwischen *gis*, *fis* und ♮*g*, ♮*f* wechselnden Baßführung:

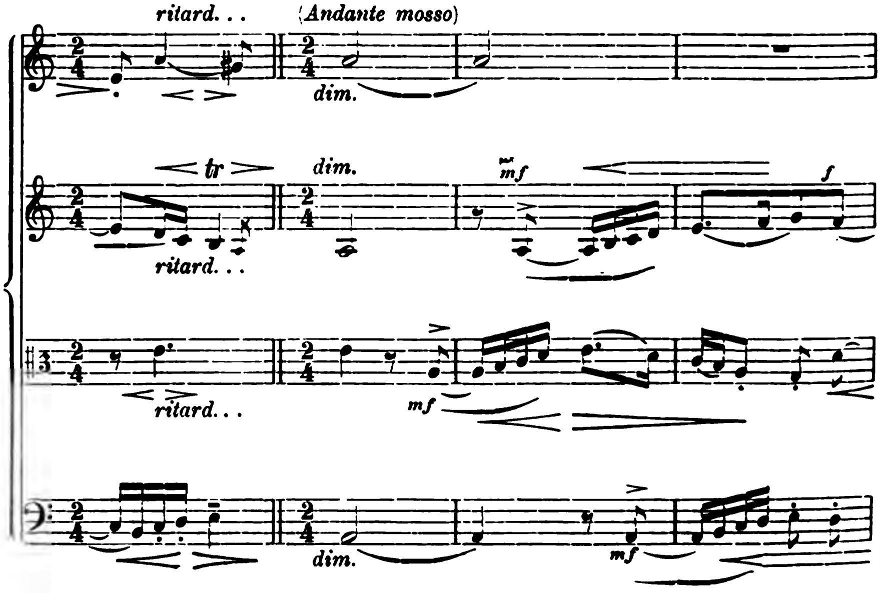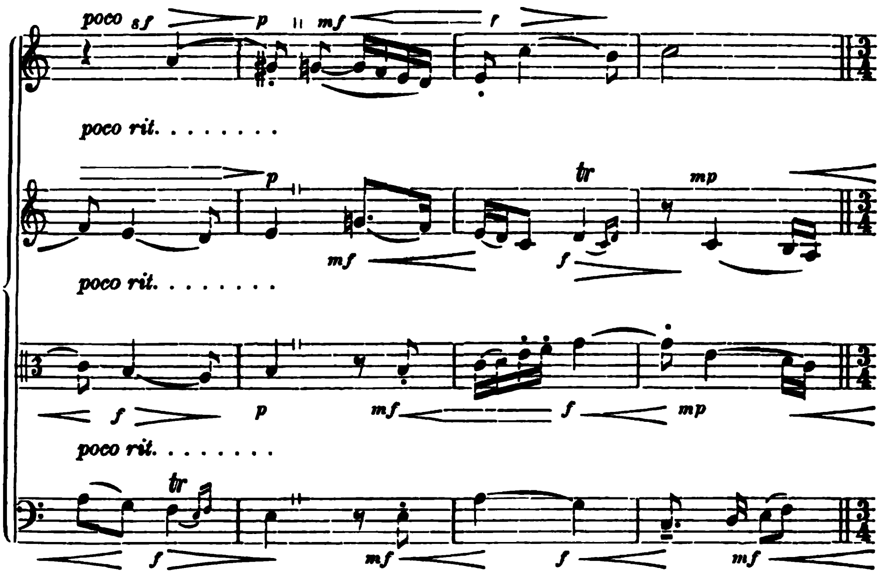


Doch, ich denke, die ausführliche Bezeichnung meiner Umschreibung des Stückes macht weitere Kommentare überflüssig. Daß in derselben von irgendwelcher Willkür nicht die Rede sein kann, sondern daß dieselbe von Anfang bis zu Ende das Ergebnis des Zurückgehens auf die vom Komponisten verarbeiteten ausdrucksvollen Motive ist, glaube ich durch meine einleitenden Bemerkungen hinlänglich plausibel gemacht zu haben. Ich hoffe, daß mein Versuch zu zeigen, was ich unter musikalischer Textinterpretation verstanden wissen möchte, eine kräftige Anregung gibt, in den alten Kompositionen mehr zu suchen, als korrekt ausgeführte Rechenexempel.
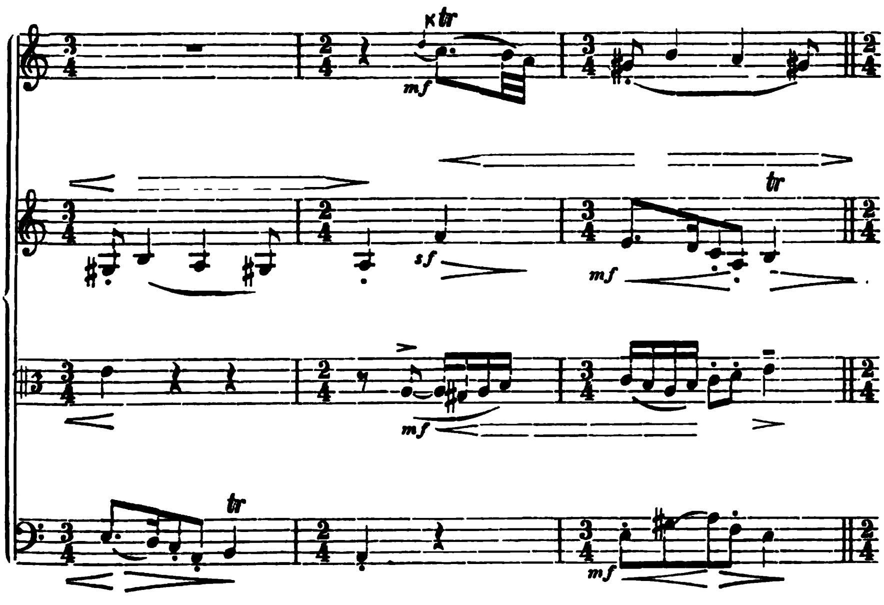
Heinrich Isaak, Sintonia »*La Morra*«.
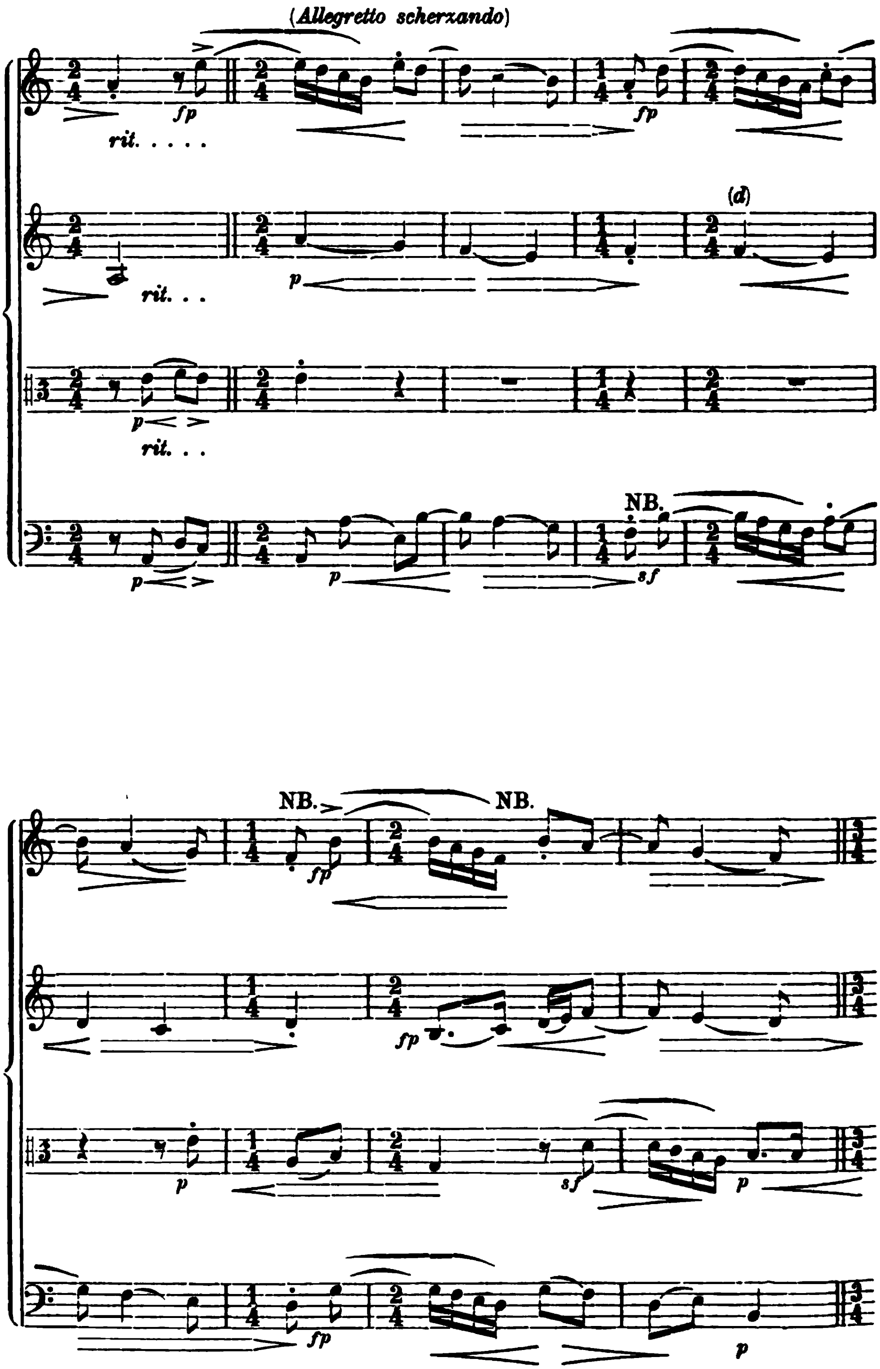



NB.
mf
NB.
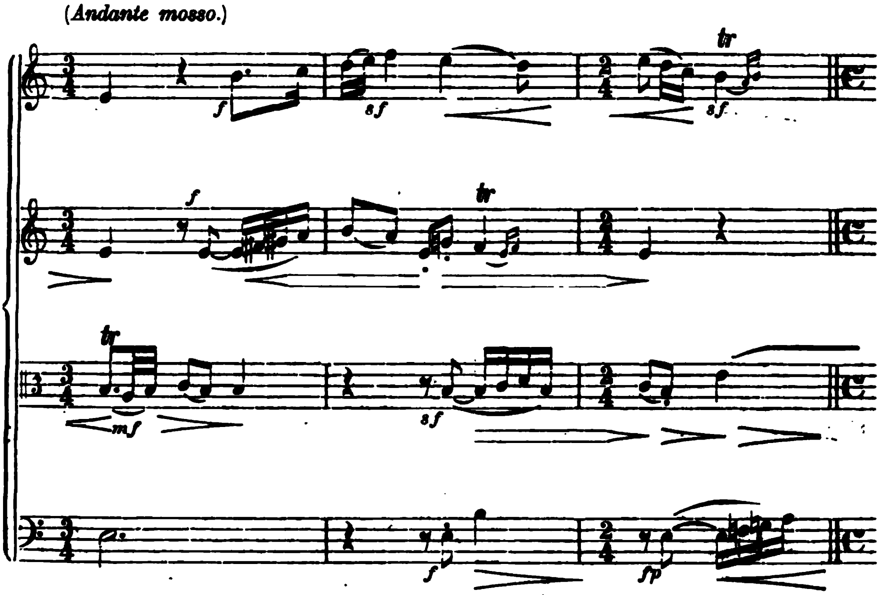

ritard. . .
(Andante mosso)
dim.
tr
dim.
mf
f
ritard. . .
ritard. . .
mf
dim.
mf


poco
poco rit. . . . .
poco rit. . . . .
poco rit. . . . .
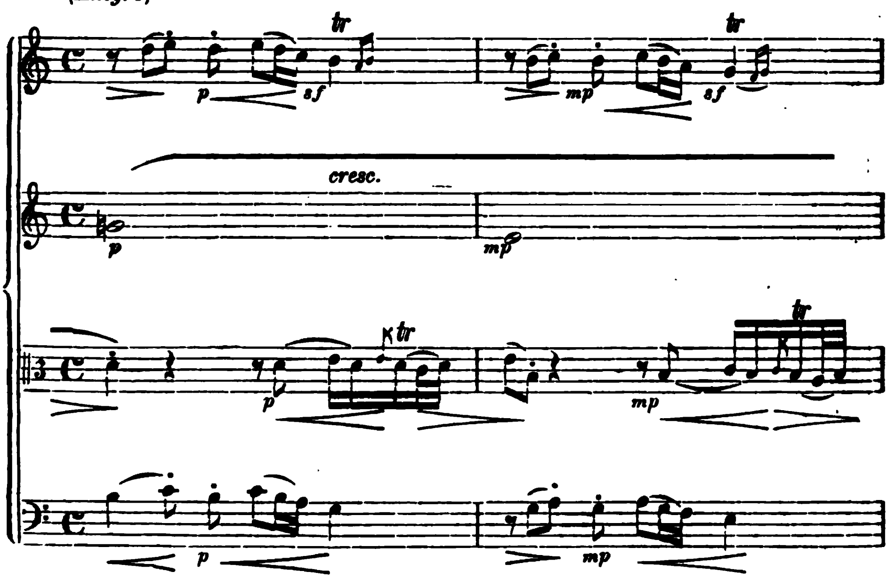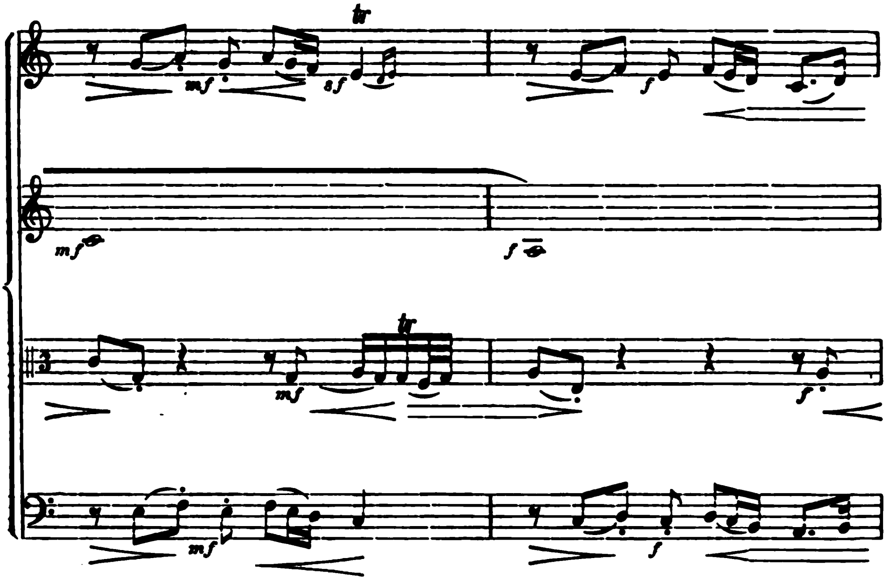



(Allegretto scherzando)
rit. . . . .
rit. . .
rit. . .
(d)
NB.
NB.
NB.
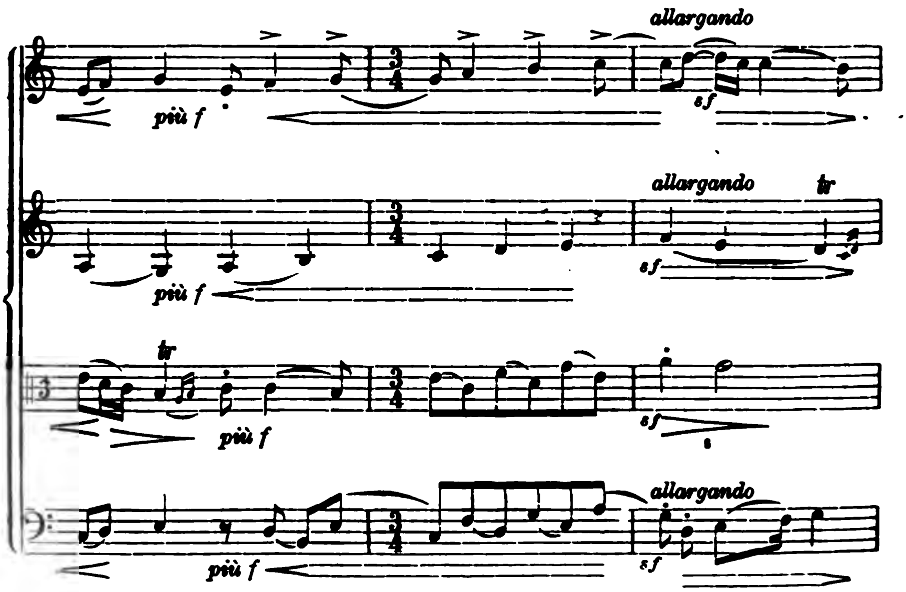
(*Andante mosso.*)
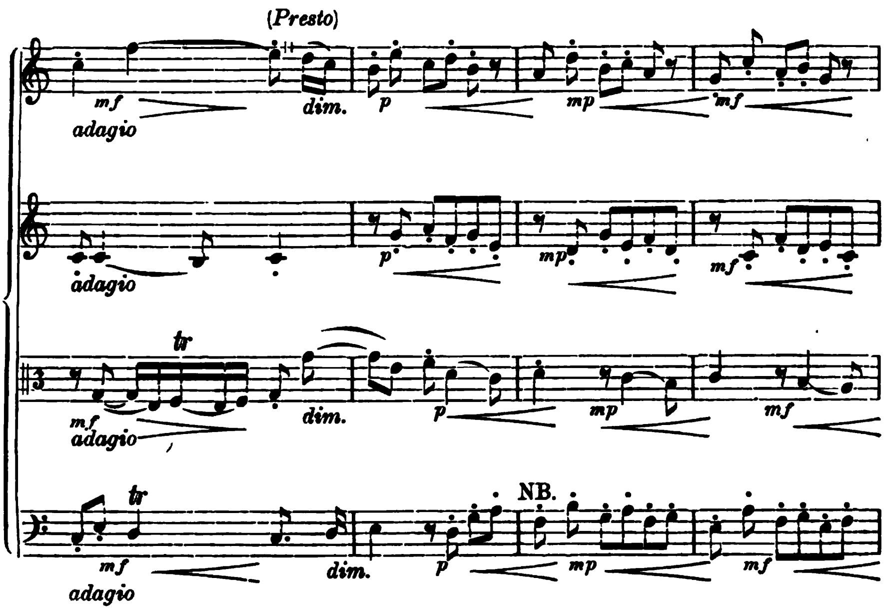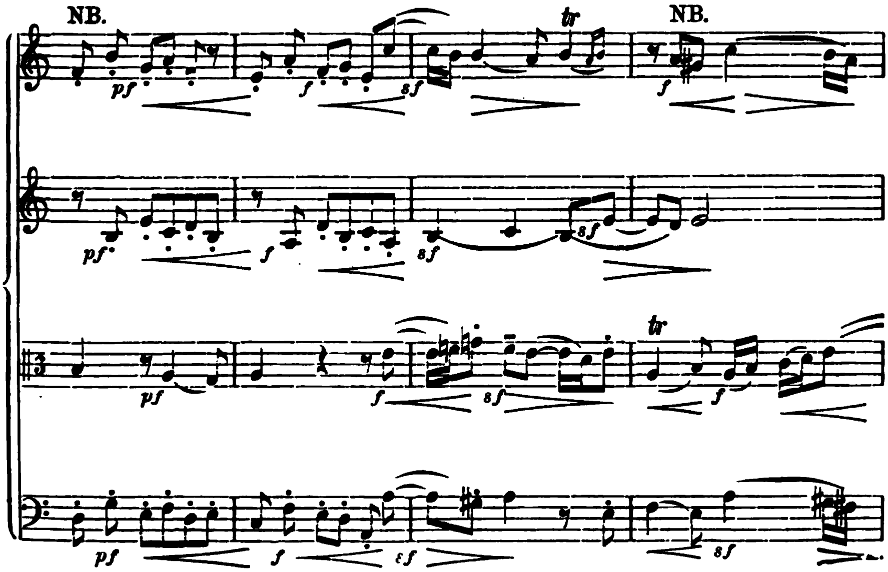


(*Allegro*)
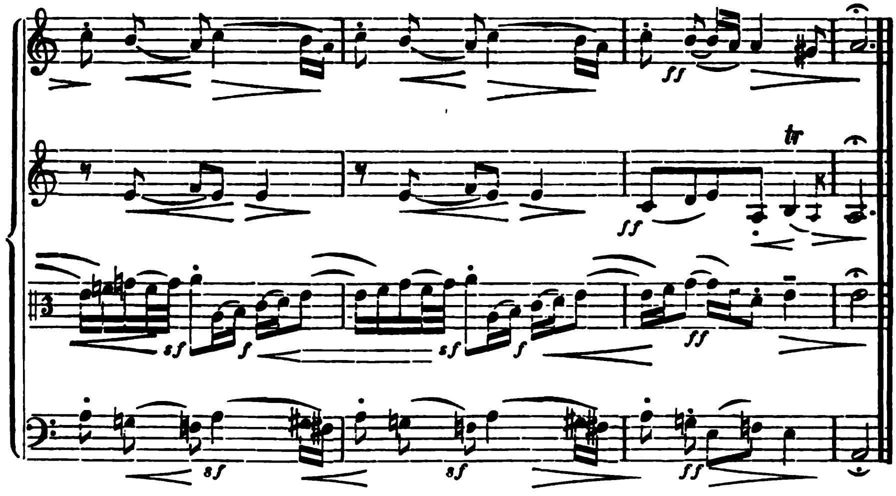



tr
mf
sf
f
tr
mf
f
mf
f


allargando
più f
sf
allargando
tr
più f
sf
tr
più f
sf
allargando
più f
sf

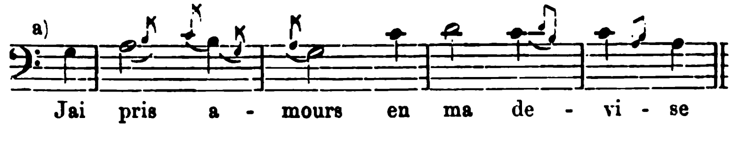

(Presto)
adagio
dim.
NB.

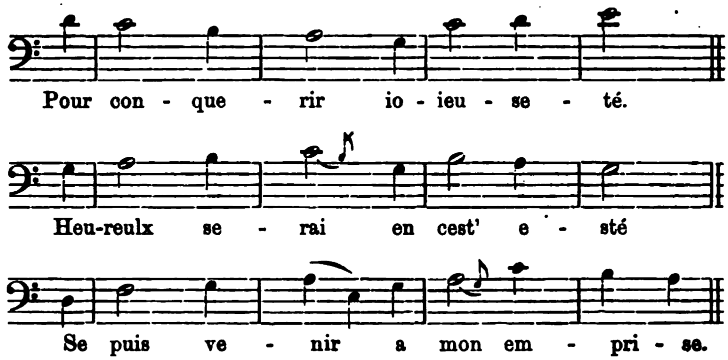

NB.
NB.
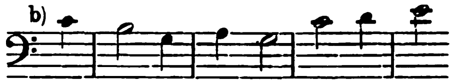


Ein weiteres wertvolles Material für die Klärung unseres Urteils über die Musik des 15. Jahrhunderts mögen die vier Bearbeitungen des Rondeau »*J'ai pris amours*« in demselben Bande der D. d. T. i. Ö. (XIV, 1) bilden. Joh. Wolf hält nur zwei derselben (die S. 185 aus Paris B. N. nouv. acq. fr. 4379 mitgeteilte [wohl nicht von H. Isaak] und die im Text S. 29 — beide dreistimmig) für vokal, legt aber bei beiden nur der Oberstimme Text unter; die beiden andern (S. 77 und S. 78) sind ihm schlechtweg Instrumentalstücke. Die Textunterlegung der beiden dreistimmigen Tonsätze verteilt den Text auf den gesamten Cantus, so daß also die ganze Stimme durchaus zu singen wäre (nur der Schluß des ersten Teiles ist textlos). Diese Ansicht teile ich nicht, zumal die von Wolf offenbar getreu wiedergegebene Textbeischrift in Paris 4379 mir ziemlich deutlich zu verraten scheint, welche Partien die eigentlich vokalen sind, freilich in der bekannten Manier wie schon bei den Florentiner Trezentisten, daß Vor- und Nachspiel mit der Anfangs- und Schlußsilbe der Zeile bedacht sind. Ich trete statt weiterer Vorbemerkungen direkt in die Betrachtung der vier Tonsätze ein, welche ergibt, daß die Sätze S. 185 und S. 78 in zwei Stimmen vokal sind, die S. 29 und S. 77 nur in einer, daß aber auch in ersteren die Vokalstimmen mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen durchsetzt sind.

Nr. 1 ist in zwei Stimmen vokal (Tenor und Cantus) und zwar mit ziemlich strengen Imitationen, Partien, welche ich als allein vokal ansehe. Daß diese Imitationen nicht noch strengere sind, deutet wohl auf eine noch ältere Vorlage hin, welche wahrscheinlich der Tenor von Nr. 1 am getreuesten konserviert. Vielleicht kommen wir der Wahrheit nahe, wenn wir annehmen, daß die ursprüngliche volksmäßige Liedweise etwa die folgende Gestalt gehabt hat (als Espringale im Tripeltakt):
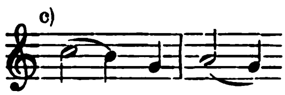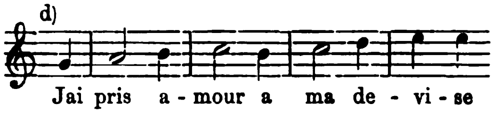




So, oder doch ähnlich wird die einstimmige Vorlage ausgesehen haben. Die erste dreistimmige Bearbeitung gesellt der Tenormelodie einen durchweg vorausimitierenden Cantus zu, wobei die Frage offen bleiben mag, ob nicht etwa teilweise der Cantus die ursprüngliche Melodie treuer konserviert hat, als der Tenor, z. B. könnte der Anfang der zweiten Zeile vielleicht gelautet haben:
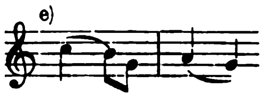


Diese Vermutung legt das Nachspiel im Kantus des ersten Teiles nahe.
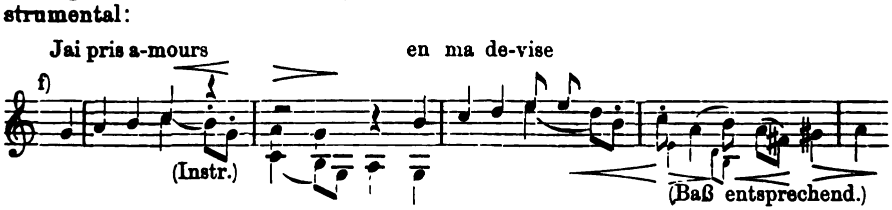


Vielleicht ist aber die erste Zeile ursprünglich noch einfacher gewesen, nämlich:



Dann wäre das Motiv
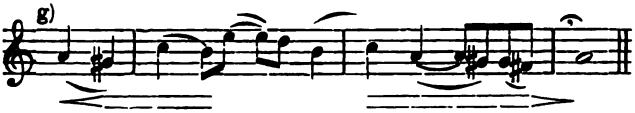


eine geniale Vorausandeutung des Anfangs der zweiten und zwar rein instrumental:

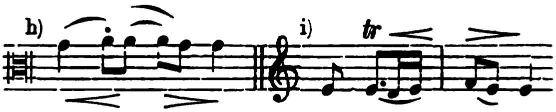


Daß solche vergnügliche motivische Arbeit der Zeit nicht fremd ist, beweisen die andern Tonsätze über das Lied mehr als zur Genüge. Sowohl der

erste als der zweite Teil werden durch kleine Vorspiele breiter Haltung (Largo-Charakter) eingeleitet, wie sie dauernd den reinen Instrumentalstücken vertraut bleiben bis über das 17. Jahrhundert hinaus. Den zweiten Teil schließt zudem ein Nachspiel von leidenschaftlichem Ausdruck ab, das sein zweimaliges Hinauflangen um eine Quarte der letzten Gesangsphrase entnimmt:



Der Contratenor ergänzt in schlichtester, aber durchaus nicht schematischer Weise (nur Takt 7, 15, 18, 21 en fauxbourdon) den Satz. An den Imitationen nimmt er nicht teil und nur Takt 11—12 tritt er einmal mit einem auffälligen Motiv vereinzelt heraus (h),

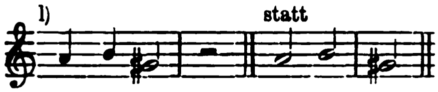


das vielleicht dem in der 4. Bearbeitung eine Hauptrolle spielenden (i) die Entstehung gegeben hat. Weshalb die erste Gesangsphrase nicht strenger vom Cantus vorimitiert wird, scheint rätselhaft:
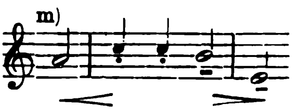


(auch in Nr. 2). Da Nr. 3 die Imitation streng macht, so habe ich auch für 1 und 2 dieselbe Lesart im Cantus eingestellt.

Nr. 2 zeigt ein ganz anderes Gesicht. Wie Wolf sehr richtig betont, ist aus Nr. 1 der Cantus fix und fertig übernommen, Tenor und Contra sind völlig neu geschaffen. Bei der einzigen Stelle, welche im Cantus mit Nr. 1 nicht genau übereinstimmt, am Ende des ersten Teils:



ist aber der Satz überhaupt in Unordnung geraten und hat der Copist einer wahrscheinlich schon fehlerhaften Vorlage eigenmächtig zu helfen versucht, aber mit wenig Glück. Mein Versuch, auf den genauen Anschluß an Nr. 1 zurückzugehen, macht freilich auch Änderungen nötig und beseitigt den Schlüsselfehler der letzten Takte nicht. Das Charakteristische dieser Bearbeitung ist der Versuch, das Kopfmotiv des Kantus:
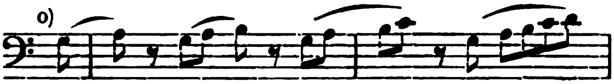


in auf die Hälfte verkürzten Werten, nach Art eines Motet-Tenors obstinat durchzuführen (in der als Contra bezeichneten Stimme, die besser Tenor hieße). Natürlich ist dieselbe absolut instrumental. Aber auch die als Tenor

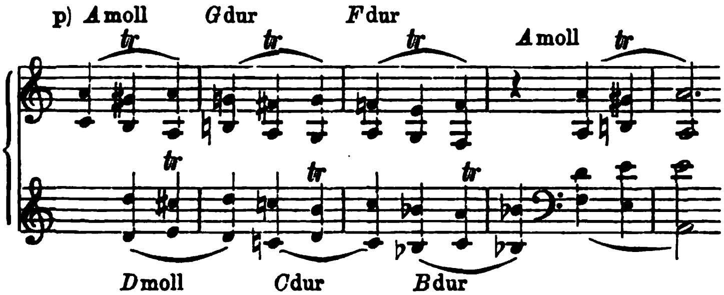
bezeichnete dritte Stimme trägt ausgesprochen instrumentales Gepräge. Ihr hervorstechendstes Motiv ist ein synkopiert ansetzender Schleifer, der wohl Takt 2—3 von Nr. 1 entstammt:

n)


Nr. 3 (vierstimmig) schließt sich insofern noch strenger als Nr. 2 an Nr. 1 an, als es Cantus und Tenor benutzt und somit auf zwei Singstimmen rechnet, die ebenso wie in Nr. 1 imitierend gearbeitet sind; das tritt erst bei meiner Art der Textunterlegung deutlich hervor, welche durch Stücke wie dieses eine sehr starke Stütze erhält. Man beachte ganz besonders, wie die zweite Textzeile behandelt ist. Der Tenor bringt dieselbe erst drei Takte nachdem der Cantus sie beendet hat, und zwar in einer offenbar an die Urform strenger anschließenden Gestalt (!). Der Grund der Verspätung ist natürlich das geistvolle Zwischenspiel mit dem immer länger werdenden Baßansatz:

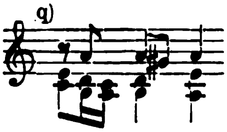
o)


der entsprechende Bildungen der drei andern Stimmen mit sich bringt. Das ganze Stück ist von einer für die Zeit wahrhaft erstaunlichen Freiheit und Kühnheit der Anlage, muß aber unbedingt als eine Art Variation von Nr. 1 bezeichnet werden. Man sehe z. B. was Nr. 3 aus dem Vorspiel des zweiten Teiles macht! Natürlich handelt es sich um einen drastischen Ausdruck des nachfolgenden *Heureulx serai* bei diesem jauchzenden Sechzehntelschleifern des Cantus und Tenor und den dazwischen geworfenen tiefen und hohen *e* der beiden Contras. Die schon in Nr. 2 eine Rolle spielende synkopiert ansetzende Schleiferfigur steigert sich in diesem Stück geradezu zu modernen Streichereffekten. Schon im 1. Teile tritt nach der einem Keime des Prestissimo der 3. Leonorenouvertüre gleichenden eben besprochenen Stelle Takt 10—12 ein einzelner Takt ($^3/_4$) mit überzeugender Ungezwungenheit ein; der Schluß des 2. Teils aber geht ganz und gar in $^3/_4$ Takt über und zwar mit einer Sequenz ineinandergeschobener Klauseln, die auf einer Art doppelchöriger Behandlung der vier Stimmen beruht, die ich durch Schlußtriller zu verdeutlichen gesucht habe. Dabei kommt es schließlich zur unumgänglichen Einführung der neapolitanischen Sexte (im vorletzten Takte). Eine vereinfachte Gestalt würde etwa so aussehen:

p)
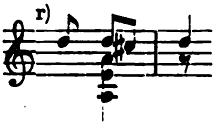

An eine tonale Sequenz (Talea[1]) ist hier sicher nicht zu denken; dazu ist die *A*moll-Kadenz, welche an den durch Trugfortschreitung des Basses (*h c*) vereitelten phrygischen Schluß zu Ende der letzten Gesangszeilen anschließt, zu normal und zu vollständig:

q)



ebenso offenkundig aber wieder ihre Vernichtung durch den zu *d* kadenzierenden Diskant:

r)
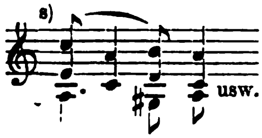


Daß der Baß fortgesetzt Trugschlüsse macht, kompliziert die Verschränkungen noch weiter; die Funktionsbezeichnung der letzten 5 Takte ist nicht einfacher möglich als so:

°*S* | °*Tp* *T̈* *D* (*D*) | [°*S*] °*Dp* (*D*) (*D*) | [°*Tp*] *T̈* °*Sp* (*D*) (*D*) | [*S̶*] (*S̈*) °*S* *D* | *T̈*
← ←
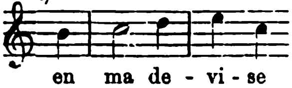
Nr. 4 (vierstimmig) bringt zwar keinerlei Taktwechsel, schließt sich vielmehr wie Nr. 2 und Nr. 3 streng an die Taktordnung von Nr. 1 an, dessen Tenor es notengetreu übernimmt und getreulich konserviert; nur Takt 6 zeigt den Tenor in strengerem Anschlusse an die Rhythmik des Cantus von Nr. 1, welche man versucht ist, auf Nr. 1 zu übertragen:

s)



da die Festhaltung der Lesart von 1 für 4 nicht mehr angängig ist; doch mag die kleine Abweichung mit Absicht gemacht sein. Vielleicht darf man aber aus ihr schließen, daß die zweite Zeile der volksmäßigen Melodie die Endung *e c* gehabt hat (vgl. oben *d*):
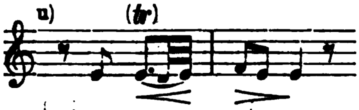
t)
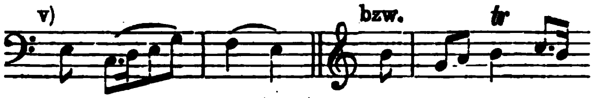


---

1) Eine gründliche Untersuchung, was eigentlich Muris (Coussemaker, Script. III. 58 und 99) und Prosdocimus de Beldemandis (das. 226) mit ihren Versuchen der Vertiefung der Definition von Color und Talea meinen, dürfte wohl zu dem Ergebnis führen, daß schon dem 14. und 15. Jahrhundert der Unterschied der tonalen und der harmonischen Sequenz als Problem bekannt ist.

Das speziell Charakteristische dieser Bearbeitung ist die fortgesetzte Verbrämung mit dem zierlichen Trillermotiv (natürlich ohne Bezeichnung des Trillers, den eben die Punktierung sehr nahe legt):

u)


das fast unausgesetzt auf dem Plane ist und zwar bald in dieser, bald in jener der drei neugeschriebenen Stimmen, oft auch in zweien gleichzeitig, sei es in Parallel- oder auch Engführung (2. Teil, Takt 3—4). Daneben macht sich besonders bemerklich:
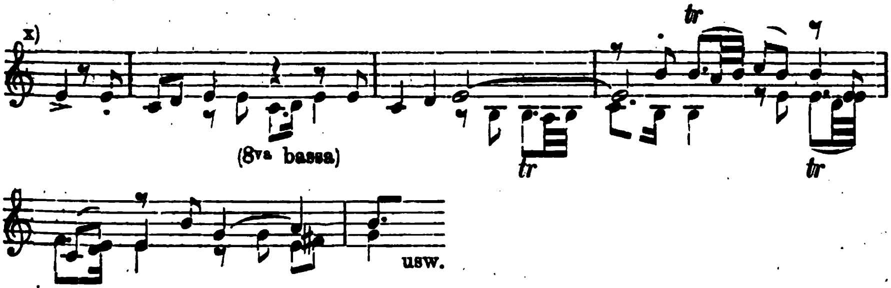
v)


(und ähnlich)

(Takt 4—6, 11—12, 17 ff., 21—29), auch werden beide Motive zu einer zweitaktigen Bildung verbunden:

w)


An Schumann (*B* dur-Symphonie) und Schubert (*C* dur-Symphonie) zugleich gemahnt das Spiel mit Ansätzen von v) und dem vollständigen w) zu Anfang des zweiten Teils:

x)


Daß wir hier eine wirkliche, regelrechte, sogar höchst raffinierte, motivische Arbeit vor uns haben, die den Kanzonenkomponisten der Zeit Frescobaldi's sehr wacker vorarbeitet, wird niemand bestreiten, ebenso auch aber, daß diese Kunst mit dem a cappella-Vokalstile nichts zu tun hat, sondern aus dem begleiteten Liedsatze des 14.—15. Jahrhunderts herausgewachsen ist.
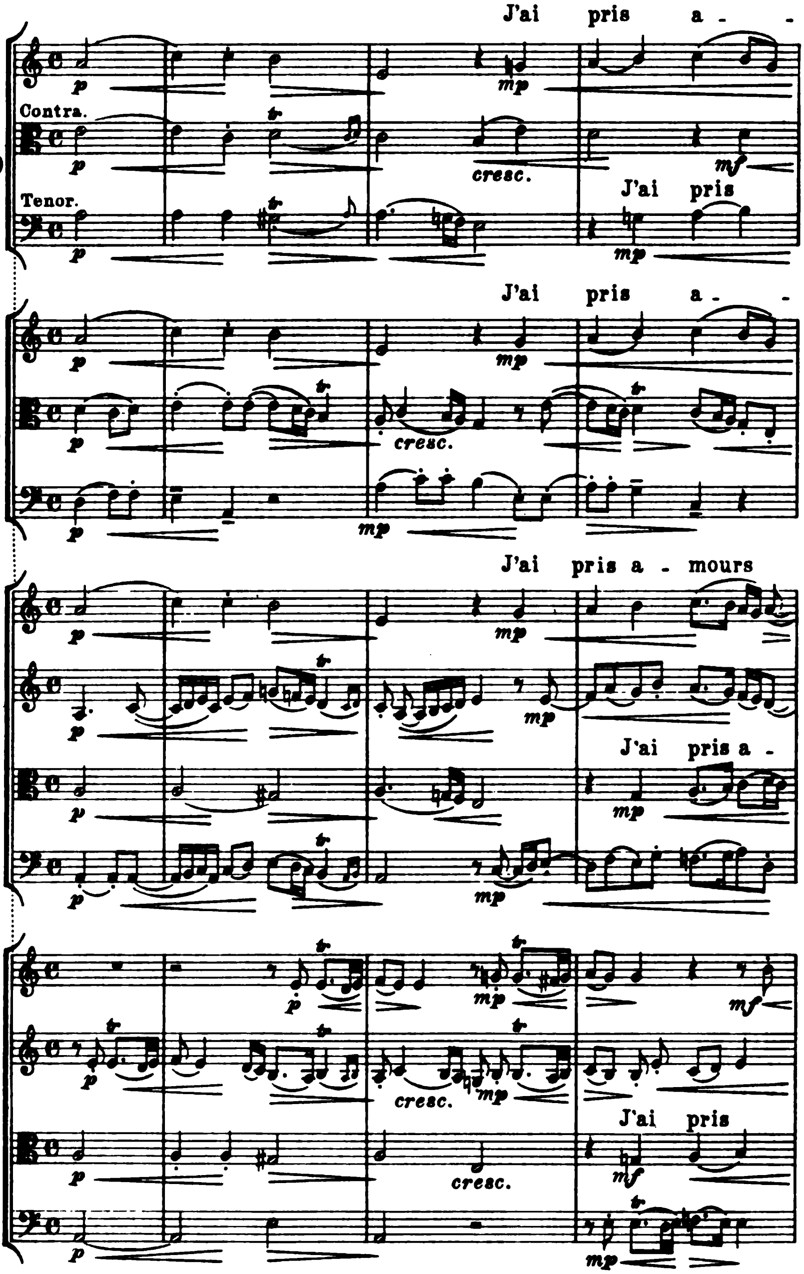
Der Zweck meiner skizzenhaften Ausführungen ist, die Notwendigkeit fühlbar zu machen, daß wir unsere Art, Denkmäler der Musik vergangener Zeiten zu untersuchen, gründlich ändern. Mit den alten verbrauchten Redensarten von der horizontalen Melodieerfindung des Zeitalters der Polyphonie im Gegensatz zu unserer angeblich vertikalen, harmonischen Konstruktion kommt man nicht weit. Je mehr es gelingt, die wirklich bedeutenden Werke, welche ältere Epochen vollwertig repräsentieren, herauszufinden,

also die Spreu vom Weizen zu sondern, desto mehr wird sich meine einstweilen recht skeptisch aufgenommene Behauptung bewahrheiten, daß die Grundlagen des musikalischen Ausdrucks natürlich gegebene, von jeder Willkür unabhängige sind, und daß wir daher unsere durch ungenügende und ungeschickte Formulierungen der Theoretiker in vieler Beziehung mißleiteten Ansichten von der Beschaffenheit älterer Werke durch vertieftes Studium der Denkmäler selbst rektifizieren müssen. Daß wir dabei auf höchst frappante Berührungen zwischen älteren und neueren Werken stoßen, ist ganz und gar nicht verwunderlich; wundern müßte man sich nur, wenn es anders wäre. Daß die Technik der Komposition starke Wandlungen durchgemacht hat, daß trotz Flut und Ebbe einzelner Stilperioden im Laufe der Jahrhunderte die musikalische Kunst wirkliche Fortschritte gemacht hat, daß wir weitere Bögen spannen gelernt haben, über größere Proportionen verfügen und größere Apparate auszunutzen verstehen, ist wohl sicher; zum mindesten steht fest, daß das Aufkommen der realen Mehrstimmigkeit der musikalischen Technik Aufgaben gestellt hat, deren sie nur nach langem, mühevollen Ringen allmählich Herr wurde. Aber wir müssen aufhören, uns durch die Äußerlichkeiten der Aufzeichnungsweise älterer Zeiten dermaßen irre machen zu lassen, daß wir den Wald vor Bäumen nicht sehen. Für die Reproduktion von Denkmälern behufs Bewahrung vor dem Untergange ist gewiß die unverfälschte Konservierung derselben in ihrer Originalgestalt erwünscht und sogar unerläßlich; aber mehr und mehr wird wenigstens für ältere Zeiten die Photographie diesem Zwecke dienstbar gemacht werden. Unentbehrlich wird natürlich auch jederzeit die genaue Feststellung der Geltungswerte der alten Notenzeichen sein, ohne welche jede Spartierung unmöglich ist. Sind aber diese Vorbedingungen erledigt, so fängt die eigentliche Untersuchung der Denkmäler, die Feststellung ihres künstlerischen Gehaltes und Wertes überhaupt erst an. Lebendig wird Musik, gleichviel aus welcher Zeit sie stammt, erst mit dem Moment, wo die Einzeltöne sich wohlerkennbar zu ausdrucksvollen Gebärden (Motiven) aneinanderfügen und voneinander scheiden. Von diesem Gesichtspunkte aus bitte ich meine Bezeichnung der hier mitgeteilten Stücke zu betrachten. Ob ich mit der Abgrenzung der durch $<$ $>$ als zusammengehörig charakterisierten Bildungen überall das Rechte getroffen, ist eine Frage, über die sich debattieren läßt; vollends sind die dynamischen Gradzeichen (*f*, *p*, *mf*) natürlich nur Versuche, auch die Verläufe im Großen zu deuten. Daß in dieser Hinsicht die Deutung bereits gegenüber Werken Bach's und seiner Zeit einen weiten Spielraum hat, lehrt jede Vergleichung zweier Neuausgaben. Aber daß erst durch den Versuch, von musikalischen Buchstaben (Einzeltönen) zu sinnvollen musikalischen Worten und Sätzen vorzudringen, die alten Werke zu Musik werden, sollte vernünftige Überlegung nicht bestreiten.

Heinrich Isaak.

Rondeau: «J'ai pris amours en ma devise».

D. d. T. i. Ö. XIV. 1.
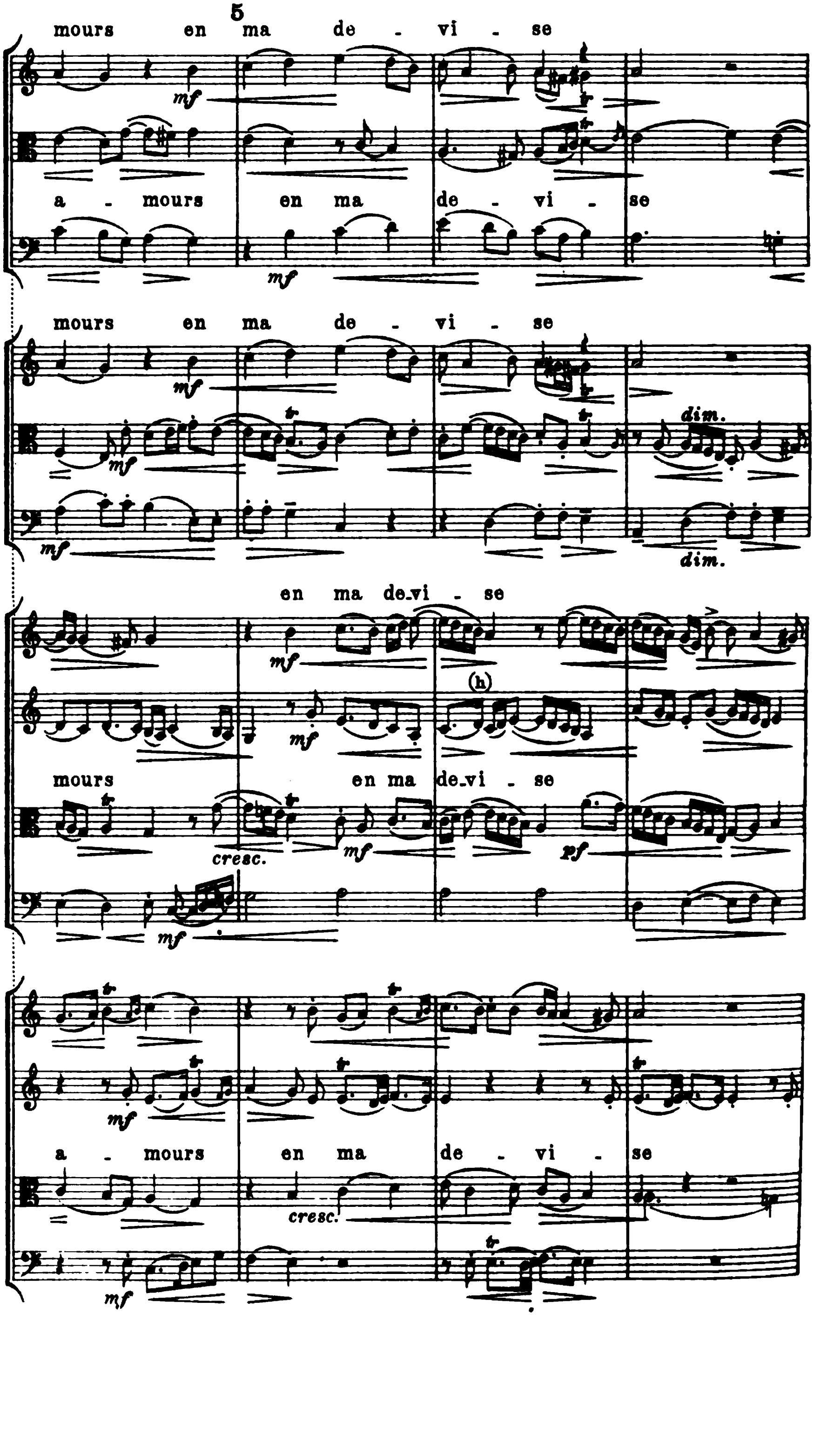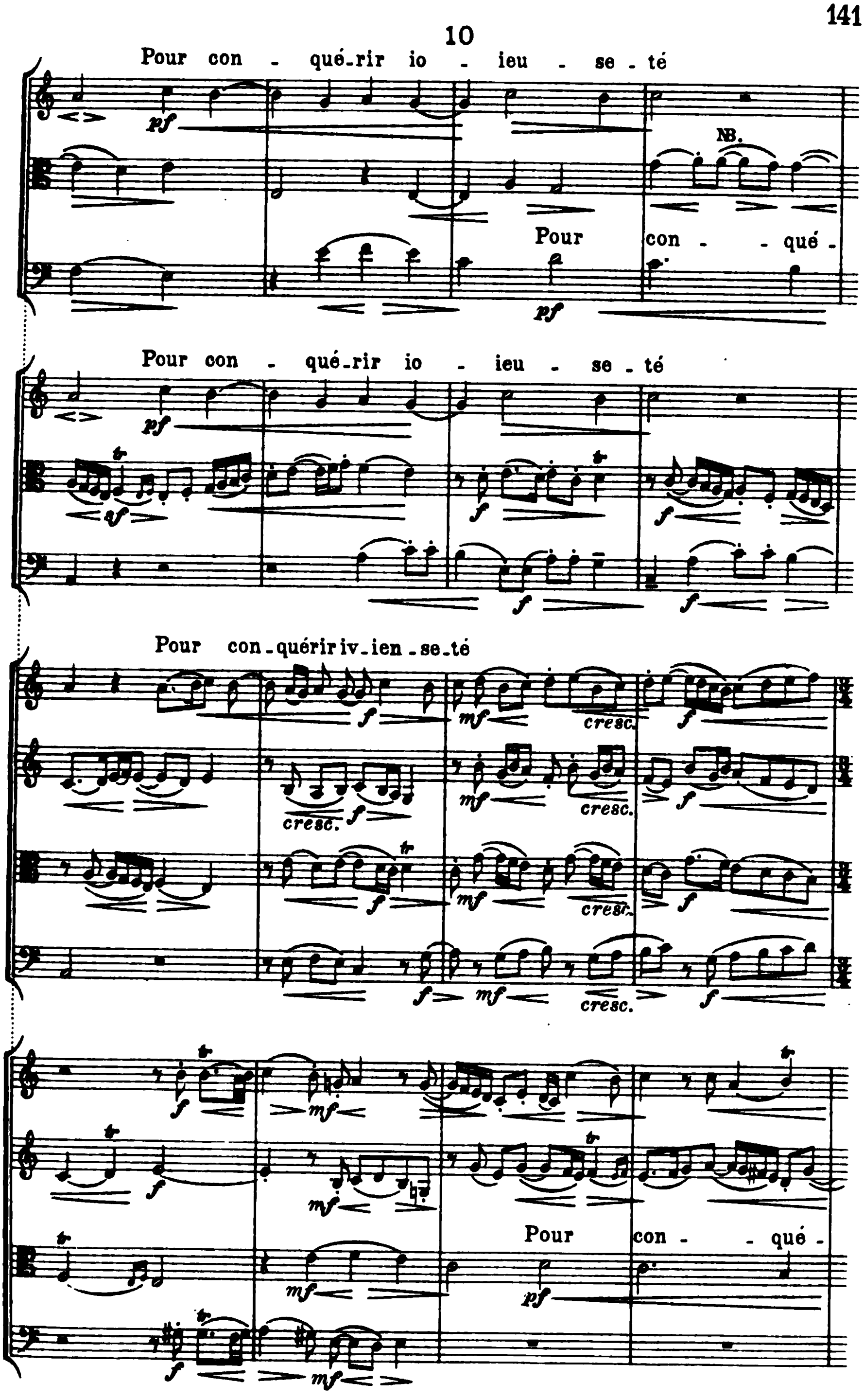


1. (S. 185.)
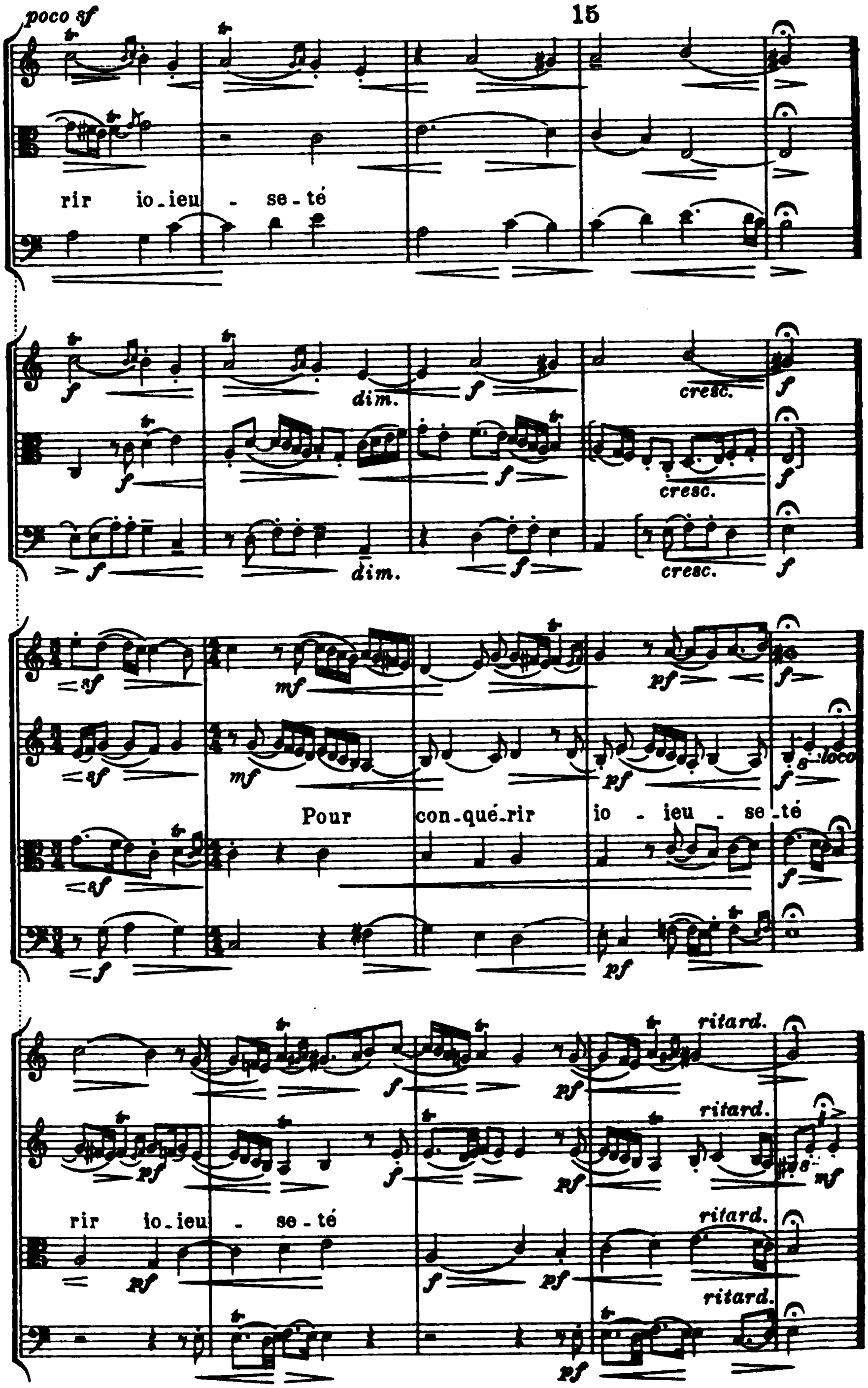
2. (S. 29.)
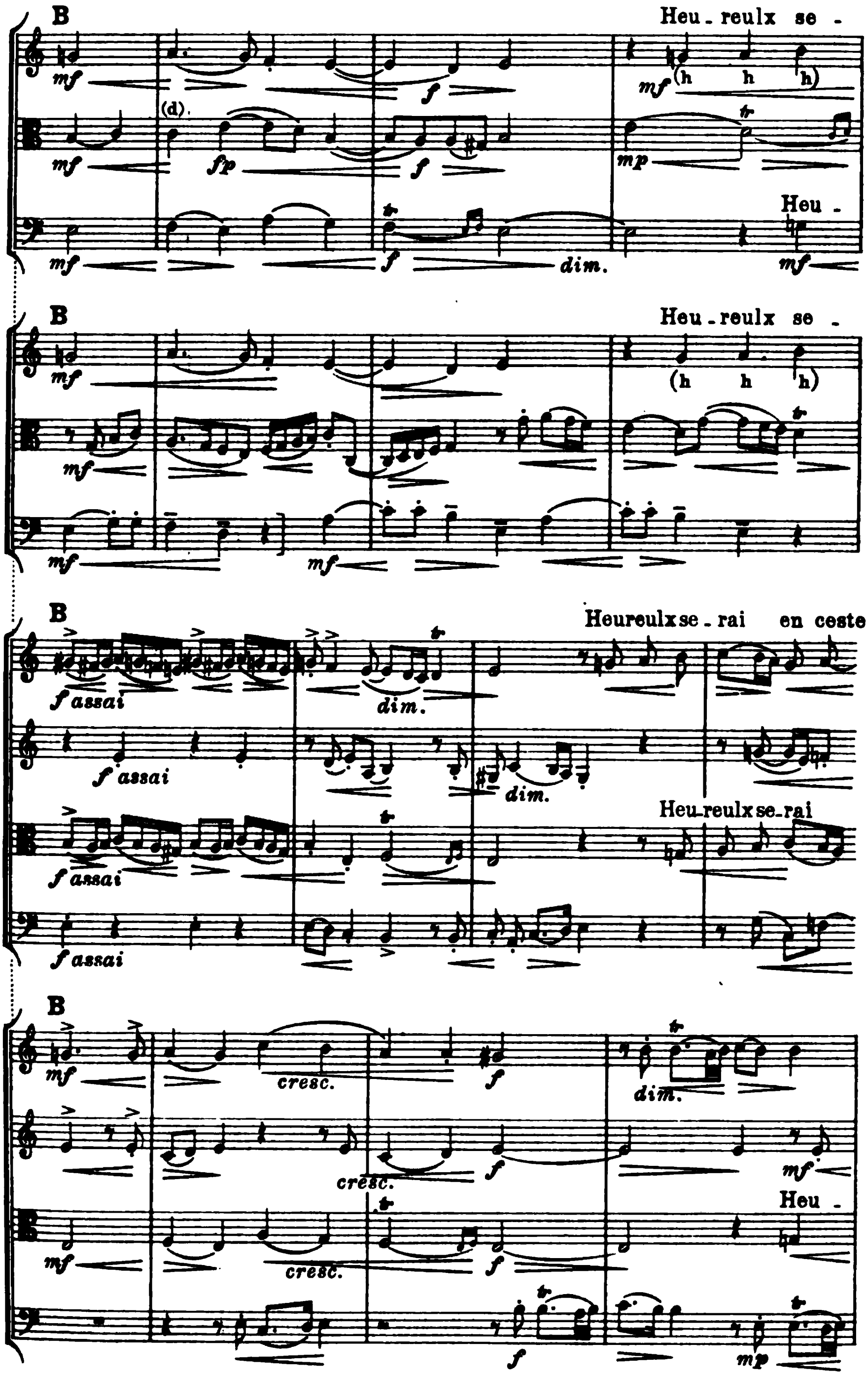
3. (S. 78.)
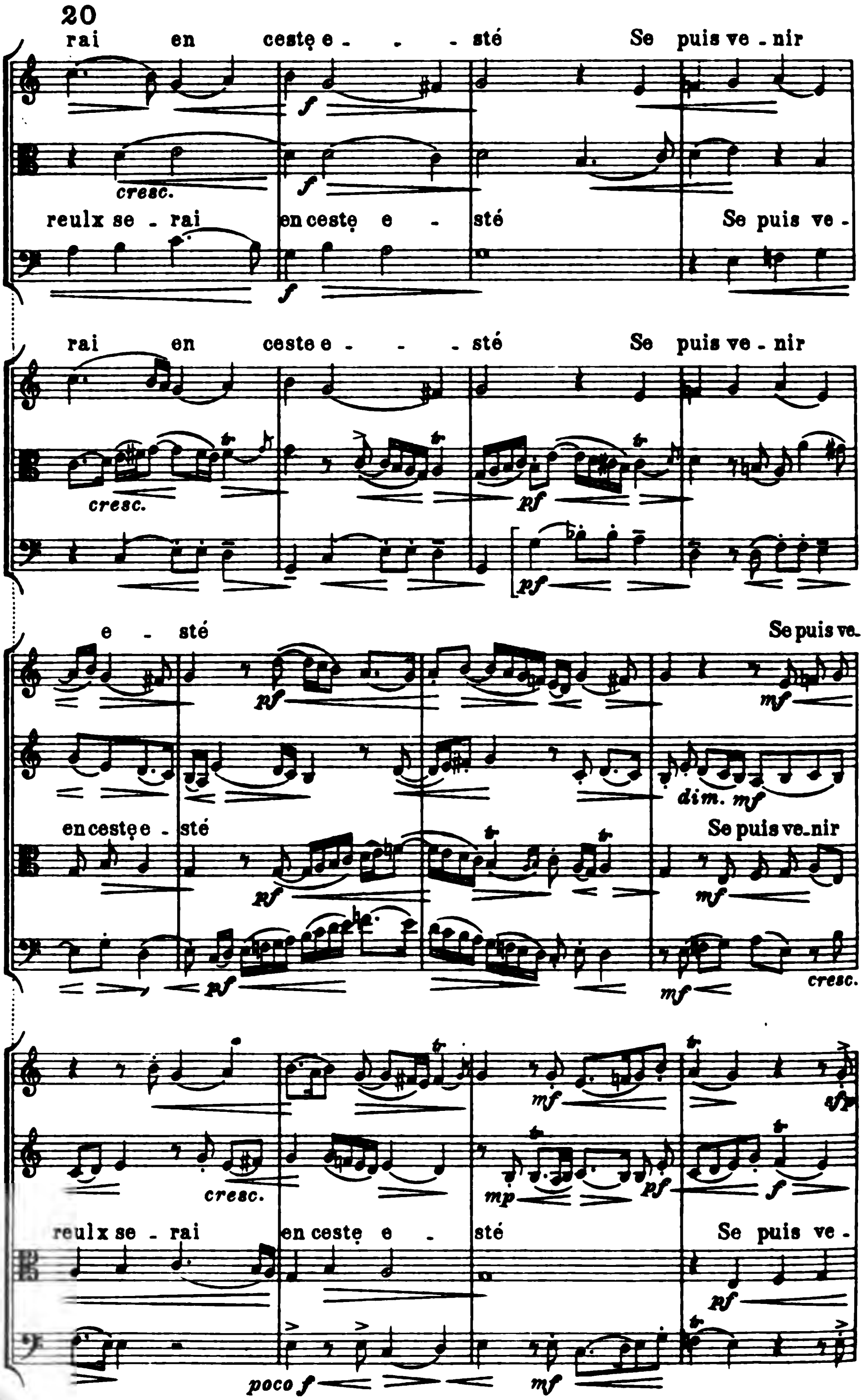
4. (S. 77.)
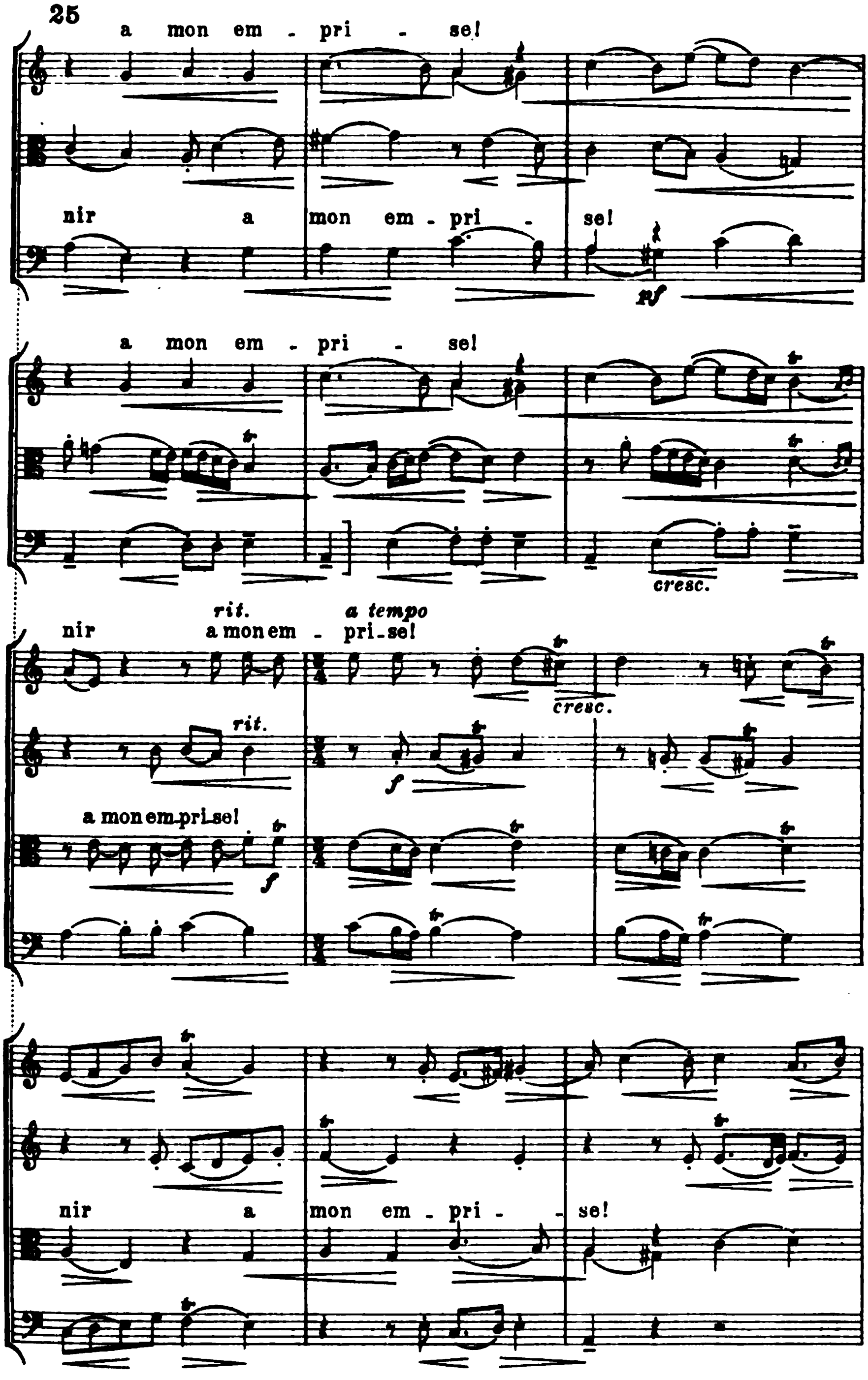

5
mours en ma de - vi - se
a - mours en ma de - vi - se
mf
mours en ma de - vi - se
dim.
mf
dim.
en ma de-vi - se
mf
(h)
mours en ma de-vi - se
cresc.
mf
pf
a - mours en ma de - vi - se
cresc.
mf

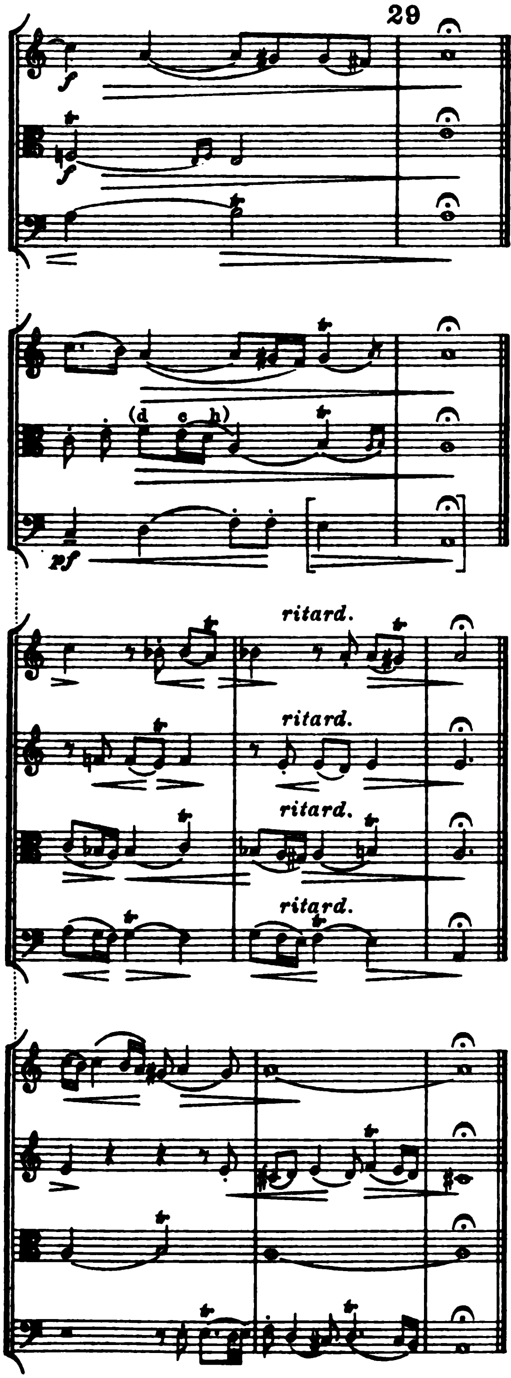

10
Pour con - qué-rir io - ieu - se - té
NB.
Pour con - - qué -
Pour con - qué-rir io - ieu - se - té
Pour con-quérir iv-ien-se-té
Pour con - - qué -


poco sf
15
rir io-ieu - se-té
dim.
cresc.
Pour con-qué-rir io - ieu - se-té
loco
rir io-ieu - se-té
ritard.


B
Heu - reulx se -
(h h h)
(d)
Heu -
mf
fp
f
dim.
mp
B
Heu - reulx se -
(h h h)
B
Heureulx se - rai en ceste
Heu-reulx se-rai
f assai
dim.
B
Heu -
cresc.
dim.
mp


20
rai en cestę e - - - sté Se puis ve - nir
cresc.
reulx se - rai en cestę e - sté Se puis ve -
rai en ceste e - - - sté Se puis ve - nir
cresc.
e - sté Se puis ve.
dim. mf
en cestę e - sté Se puis ve_nir
cresc.
cresc.
reulx se - rai en cestę e - sté Se puis ve -
poco f


25
a mon em - pri - se!
nir a mon em - pri - se!
a mon em - pri - se!
cresc.
rit. a tempo
nir a mon em - pri - se!
rit.
a mon em pri se!
cresc.
nir a mon em - pri - se!



A. J'ai pris amours en ma devise
Pour conquérir ioieuseté
B. Heureulx serai en cest' esté
Se puis venir a mon emprise.
A* Si'l est aucun qui m'en déprise
Il me doit estre pardonné.
A. J'ai pris amours en ma devise
Pour conquérir ioieuseté.
A** Il me samble que c'est la guise
Qui n'a riens, il est debouté.
B* Et n'est de personne honouré.
N'esse pas droit dont que g'y vise
A. J'ai pris amours en ma devise
Pour conquérir ioieuseté.
B. Heureulx serai en cest' esté
Se puis venir a mon emprise.

Bemerkungen zu Hugo Riemann's »Isaak-Studien«.

Von

Johannes Wolf.

(Berlin.)

Die kollegiale Liebenswürdigkeit des Verfassers vorstehender interessanter Studien vermittelte mir ihre Kenntnis vor der Veröffentlichung. Es ist nicht abzuleugnen, daß eine Fülle von Belehrung und Anregung aus den Betrachtungen Riemann's herausspringt, daß sich aber auch darin so manches Urteil findet, zu welchem ich als Herausgeber des benutzten Materials Stellung zu nehmen mich verpflichtet halte.

Gleich die Lösung des nach R.'s Ansicht kanonisch verdunkelten *Lasso quel ch'altri fugge* befriedigt mich nicht. Daß streckenweis die als dritte Stimme überlieferte Melodie sich mit den beiden andern Stimmen verbinden läßt, ist mir keineswegs entgangen. Was aber R. mit Hilfe eingeschobener Pausen und rhythmischer Veränderungen als dritte Stimme fertig stellt, schließt sich doch mit den andern beileibe nicht zu einem Satze zusammen, der der Technik Isaak's entspricht. Solche Ungelenkheiten wie in Takt 7 der R.'schen Partitur, die Führung der nun zur Mittelstimme gestempelten zweiten Stimme, die Quartsextakkorde auf schwerem Taktteile in 11 und 15, die schülerhafte Stimmführung in 12/13, 16 und 23 wird man bei Isaak vergeblich suchen. Angesichts dieser Lösung vermag ich meine Ansicht, daß dem Kopisten eine Verwechselung der dritten Stimme untergelaufen ist, nicht aufzugeben.

Ein gutes Beispiel dafür, daß nicht alles, was wir in die Form des Kanons zu zwingen vermögen, auch ursprünglich kanonisch gefügt gewesen sein muß, ist *Or è di Maggio*, bei dem Hugo Riemann freimütig gesteht, daß er eine kanonische Lösung aus der Baßstimme gefunden hatte, bevor ihm der später anonym entdeckte vollständige Satz bekannt wurde. Wenn Riemann von der von ihm vertretenen Anschauung des begleiteten Liedes im 14. und 15. Jahrhundert aus Bedenken gegen meine Textunterlegung ausspricht, so muß dem gegenüber betont werden, daß diese sich auf zwei Quellen aus der Zeit und der Wirkungssphäre Isaak's stützt, daß Riemann also die zeitgenössische Anschauung korrigiert und sich gewissermaßen mit Isaak selbst in Widerspruch setzt. Weder von falscher Textunterlegung noch von reiner Instrumentalmusik kann hier die Rede sein.

Wertvoll sind Riemann's Darlegungen über Takt und Rhythmus der Instrumentalmusik veranschaulicht an *La morra* und *J'ay pris amours*. Aber bietet er denn hier so durchaus Neues und gibt es denn unter den ernst zu nehmenden Musikgelehrten noch wirklich solche, denen die alten Kompositionen nicht mehr bedeuten als korrekt ausgeführte Rechenexempel? Das Festhalten an der alten Darstellungsart kann doch hierfür kein Beweis sein. Bei der Umsetzung in Töne belebt sich sofort das alte Schriftbild, indem die einzelnen Stimmen unter Beobachtung der der Melodik innewohnenden Akzente, der Motivbildung und des der Auffassung entsprechenden Tempos Leben gewinnen. Das ist doch gerade das Herrliche an der alten Musik, daß sie in praxi über die Schranken der den Gang der Stimmen regelnden Taktverhältnisse hinwegflutet, daß ein reiches rhythmisches Leben sich zu

entfalten vermag, ohne durch Wechsel der Taktzeichen in starre Fesseln geschlagen zu werden. Ich wünsche, R. hätte 1906 der Aufführung Isaak'scher Instrumentalkompositionen in der Berliner Ortsgruppe beigewohnt, um zu verstehen, daß trotz des Festhaltens am alten Notenbilde in praxi doch seiner Darstellung Verwandtes resultieren kann. Warum muß denn das Empfinden der Vortragenden bis aufs kleinste in Formeln gefaßt werden? Da waren die Alten doch großzügiger. Auch ihnen standen Mittel der Darstellung zu Gebote. Aber sie entschlugen sich häufig derselben, wie wir uns derselben entschlagen können. Zeigen doch die vielen Quellen von *La morra* auch nicht einmal jenes rhythmische Bild, welches Riemann für jenen Satz fixiert wissen will. Überdies führt uns die metrische Zeichnung manchmal Wege, die nicht mehr gangbar sind, wollen wir ihnen mit dem Taktstriche folgen. Ich verweise nur auf die Takte 9—11 der dritten Fassung von *J'ay pris amours* in Riemann's Partitur, wo die Motive sich stetig auswachsen und wo man einem $^4/_8$-Takte einen $^5/_8$- und $^6/_8$-Takt folgen lassen müßte. Doch noch einmal zurück zu *La morra*. Stehe ich hinsichtlich der Anwendung der *semitonia subintellecta* auch seit langer Zeit auf dem gleichen historischen Grunde mit Riemann, so vermag ich für seine Anwendung der *tritoni* im *Presto* usw. angesichts der originalen Niederschrift keine Rechtfertigung zu finden. Auch die frühzeitige Betonung des Leitetons im Baß der Schlußtakte ist durchaus nicht verpflichtend.

Was weiter das Rondeau *J'ay pris amours* angeht, so rührt die aus Paris nouv. acq. fr. 4379 mitgeteilte Komposition nicht von Isaak her und ist nur herangezogen worden, um die Arbeitsweise jener Zeit zu beleuchten. Sie wurde daher so abgedruckt, wie sie in der Quelle vorlag. Wie nun diese Fassung jene Textunterlegung offenbaren soll, die Riemann unter Nr. I in der vergleichenden Partitur abdruckt, ist mir unverständlich. Ein Satz von allgemeiner Bedeutung für die Textunterlegung ist übrigens doch, daß dasselbe Motiv möglichst mit den gleichen Worten ausgestattet werden soll. Im zweiten und dritten Melodieabschnitte stehen wir nun aber offenbar den gleichen Motiven gegenüber, und doch wendet Riemann beide Male verschiedene Texte auf denselben melodischen Gang an. Ähnlich beim Schlusse, wo R. durch Änderung der Melodie nach dem Motiv des Basses Parallelität von Melodiegliedern konstruiert, ohne sie mit dem gleichen Texte zu bedenken.

Riemann erblickt in dem von mir auf Seite 78 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang XIV, 1 mitgeteilten Satze ein in zwei Stimmen vokale Partien aufweisendes Stück, während er bei dem Satze auf Seite 77 sich nur in einer Stimme Instrument und menschliche Stimme mischen läßt. Beide Stücke wurden von mir in allen Stimmen ohne Text, also in instrumentaler Fassung aufgefunden und demgemäß in die Abteilung Instrumentalsätze verwiesen. Doch betonte ich Seite 206, daß nicht alle unter E (Instrumentalsätze) mitgeteilten Stücke vokale Ausführung ausschließen. So könnte man in Satz 4 den Tenor singen lassen, ganz oder teilweise in dem von Riemann vorgeschlagenen Sinne. Aber ich glaube nicht, daß man demgemäß vorgegangen ist. Die ruhig und unverschnörkelt dahinströmende Tenorweise dient den übrigen rhythmisch reich belebten und motivisch beseelten Stimmen dem Brauche der Zeit gemäß als Rückgrat, als solide Grundlage. Ebensowenig kann ich mich in Nr. 18 davon überzeugen lassen, daß, wenn durch das Instrumentenspiel Partikel der alten Chanson durchleuchten,

diese gleich von Singstimmen ausgeführt werden sollen. Wäre das Gemisch ein so buntes gewesen, hätte auch jene Zeit es für angezeigt gehalten, die Rollen der verschiedenen beteiligten Faktoren deutlicher voneinander abzugrenzen. Wie sollte denn sonst der Fernerstehende die Absicht des Komponisten erkennen? Es können doch nicht einfach alle ruhigen Partien der Singstimme und alle bewegteren den Instrumenten zuerteilt werden oder jeder Anklang an eine Liedweise gleich vokaliter ausgeführt werden. Denken wir doch nur an die heutige Praxis. Knüpft unsere Instrumentalmusik nicht ebenfalls häufig an das Lied an? Und lassen wir da auch gleich die menschliche Stimme in Aktion treten? Ich halte es für eine Gefahr, das Prinzip zu verallgemeinern. Schließlich sei hinsichtlich der Takteinteilung noch bemerkt, daß, wenn man schon die Brevis-Takte aufgibt, ich aber, geleitet durch die Oberstimme, den Satz nach meinem Empfinden ohne Auftakt schreiben würde, ungeachtet einiger weiblichen Kadenzen.

Doch genug. So geistvoll und so gewinnbringend vom methodischen Gesichtspunkte aus die feinsinnigen Untersuchungen Riemann's sind, Beweiskraft dafür, daß die in Frage stehenden Werke in seinem Sinne aufgeführt worden sind und demgemäß aufgeführt werden müssen, haben sie nicht. Bearbeitungen in diesem Sinne haben Wert als praktische Ausgaben, sind wohl geeignet, Werke der Vergangenheit dem Verständnis nahezubringen. Für wissenschaftliche Ausgaben müssen wir aber dabei verharren, den Text originalgetreu mitzuteilen, nicht wie er sich in der Empfindung des Einzelnen widerspiegelt.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinand's I. aus dem Jahre 1527.

Von

Bruno Hirzel.

(München.)

Bei meinen Arbeiten im k. Kreisarchiv zu München geriet mir in Faszikel H. L. Freising 317 ein schmächtiger Band in die Hände, der sich als die Abschrift einer vollständigen Hofordnung des Königs von Böhmen und Ungarn vom 1. Januar 1527 erwies. Auf welche Weise diese bisher nicht bekannt gewordene Kopie in den Faszikel gelangte, ließ sich nicht feststellen; es ist nicht ausgeschlossen, daß ein wittelsbachischer Fürst sie sich ausgebeten hat, um mit ihr eine Vorlage für den eigenen Hofstaat zu gewinnen. — Der Akt besteht aus zwei aneinandergebundenen Heften, von denen das erste die allgemeinen Dienstinstruktionen für das hohe und niedere Hofpersonal enthält, das zweite eine Aufzählung desselben unter Angabe der Namen und der Zahl der dem einzelnen zugebilligten Pferde gibt. Ob die beiden Teile zusammen gehören, wage ich nicht zu entscheiden, zumal der zweite eine Datierung nicht trägt; immerhin ist zu beachten, daß die Reihenfolge der in der Instruktion aufgeführten Chargen der im Personalstatus angegebenen ziemlich genau entspricht.

Was den ersten Teil unsers Hofstaates, die Dienstordnung, betrifft, so besitzt das k. k. Staatsarchiv in Wien denselben in einer gleichzeitigen und einer Kopie aus dem 17. Jahrhundert[1]; beide Schriftstücke stimmen mit dem unsrigen, von wenigen Worten und orthographischen Besonderheiten abgesehen, genau überein. Anders steht es mit einem ebenfalls in den Veröffentl. d. Komm. f. n. Gesch. Österreichs S. 147—157 abgedruckten Hofstaatenverzeichnis Ferdinands I., das dort mit [1527—1528] datiert und als gleichzeitige Abschrift bezeichnet ist[2]. Eine Vergleichung des Münchner Status mit dem Wiener ergibt wesentliche Unterschiede zwischen beiden, sowohl hinsichtlich der Namen, der Reihenfolge der aufgeführten Stellen, als auch hinsichtlich der Besoldungen. Man könnte das Münchner Schriftstück vielleicht als einen Entwurf bezeichnen, was besonders angesichts der Tatsache einiges für sich hätte, daß bei ihm manche Besoldungsposten nicht ausgefüllt sind, die in Wien gebucht werden. Dieser Annahme aber steht

1) K. K. H-., H-, u. Staatsarchiv Wien, Hofstaatenfaszikel 1495—1537. Abgedruckt in: »Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs«. Band 6: Die österreichische Zentralverwaltung, von Th. Fellner u. H. Kretschmayr (2. Hälfte: Dokumente), S. 100—116.

2) Staatsarchiv Wien. Hofstaatenfaszikel 1495—1537.

gegenüber die Unwahrscheinlichkeit, daß ein Entwurf an ein Definitivum gehängt wird, wie das in München geschehen ist; jene fehlenden Zahlen lassen sich außerdem ungezwungen aus einer Nachlässigkeit des Kopisten erklären.

Aus Gründen, die weiter unten näher ausgeführt werden, möchte ich vielmehr behaupten, daß wir es in München mit einem früheren Status — nur auf diesen, nicht auf die Instruktion beziehe ich mich hier — als in Wien zu tun haben. Während jener ungefähr gleichzeitig mit der Dienstordnung entstand, wäre danach dieser in das Jahr 1528 oder noch später zu verlegen.

Den Musikhistoriker interessiert der Fund besonders, da er in seinen beiden Teilen auf die Hofkapelle Ferdinands I. eingeht und ein lückenloses Verzeichnis einer solchen aus jener Zeit bis heute nicht bekannt ist. —

Einer der ersten Höfe[1]), die eine eigene Sängerkapelle einrichteten, war der habsburgische. Schon im 14. Jahrhundert bestand eine solche, aus einer Schloßkaplanei hervorgegangen und als ausschließlich geistliches Institut der Hofhaltung angegliedert; Maximilian I. unterzog diese »cantarey« einer Reformation, die schließlich zu einer Neuschöpfung wurde. »Das Geburtsdatum der Wiener kaiserlichen Hofmusikkapelle, dieses für die Tonkunst später so richtunggebenden und hochwichtigen Instituts, ist der 7. Juli 1498.« (Mantuani a. a. O.). Sie bestand zu jener Zeit aus dem »Singmaister«, 6 Mutantenknaben und 2 Bassisten, welche Zahl aus den geistlichen Sängern zu der üblichen Stimmenzahl vervollständigt zu denken ist. Regelmäßig scheinen 12 Kapellpersonen mitgewirkt zu haben; die Verpflichtungen dieser Knaben und Singer erstreckten sich auf Kirchenmusik und weltlichen Dienst. Die Kapelle, die mit dem Hoflager des Kaisers ihren Standort wechselte, nahm in den nächsten Jahren an Stärke zu; in Innsbruck finden wir beispielsweise 1508/09 20 Knaben und 29 Gesellen, die allerdings wohl nicht alle als ständige Mitgieder zu betrachten sind. — Wenn nach den Namen geurteilt werden darf, die in einem am 20. Juli 1498 entworfenen Personalstatus aufgeführt sind, so befanden sich in der Kapelle, mit Ausnahme zweier Knaben aus Mons und Lüttich, nur Deutsche.

Die künstlerische Leitung der neuen Gründung war von Maximilian in die Hände des humanistisch gebildeten, hochmusikalischen Georg von Slatkonia, des späteren Bischofs von Wien, gelegt worden. Unter der Ägide dieses ganz hervorragend kunstverständigen Mannes wirkten die Hofkomponisten Heinrich Isaac und Ludwig Senfl, sowie der erklärte Liebling Maximilians, der Hoforganist Paul Hofhaimer. — Der Tod des Kaisers, der am 12. Januar 1519 zu Wels erfolgte, wurde seiner Schöpfung verhängnisvoll; 1520 löste Karl V. die Kapelle, die jederzeit als eine Privatliebhaberei des jeweiligen Regenten zu betrachten ist, auf: es begannen schwere Jahre für die ehemaligen Mitglieder[2]). Aus der Zeit gleich nach dem Tode Maximilians ist uns ein Hofstaatsverzeichnis erhalten, aus dem ich die auf die Hofkapelle bezüglichen Stellen hier wiedergebe[3]). Die Kapelle befindet sich unter den »Personen, so zu Innsprugg sein«.

1) Vgl. zum folgenden: J. Mantuani, Die Musik in Wien. (Geschichte d. Stadt Wien hrsgb. von A. Starzer. Bd. III, 1. Hälfte.)

2) Näheres darüber bei Mantuani a. a. O.; bei Fr. Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck, M. f. M. 97/98; bei Th. Kroyer, Einleitung zur Senfl-Ausgabe, D. T. B. III, Bd. 2.

3) Gleichzeitige Kopie im Staatsarchiv Wien, Hofstaatenfaszikel 1495—1537. Gedruckt in den Veröffentl. d. Kommission f. n. Geschichte Österreichs, S. 139—147.

Capellnpersonen.

Tenoristen

gregorius Valentinan capelnverweser[1])	Melchior Eisenhert
Lienhardus Acat	Mathias Rauber
Michel Taschinger	Hanns Cabay

Bassisten

Georg Paumhäckl	Nicodemus Kulwagner
Caspar Burckher	Petrus Seepacher
Priamus Juras	Bartolome Többler

Altisten.

Gregorius Vogl	Georgius Bassitz
Sigmundus Vischer	Johannes Anger
Ludowicus Sennstl[2])	Herr Hans Vischer
Lucas Wagenrieder[3])	

Singerknaben

Ludovicus Gitterhofer	Gerhardus Mell
Georgius Peigartsamer	Rupertus Frueauf
Johannes Pantzer	Sebastianus Slauersbach
Petrus Staudacher	Bartholomeus Reichensperger
Mathias Plaser	Martinus Alfantz
Bartholomeus Mersswanger	Heinricus Friesenberger
Balthasar Aster	Georgius Teschinger
Nicolaus Schinckho	Georgius Stoltz
Martinus Heutaller	Sebastianus Gstalter
Lucas Tillger	Ruepertus Hunger
Laurentius Wagner	

Für die Zeit von 1519 bis zum 1. Januar 1527, dem Datum unseres Aktes, sind, wenigstens vorläufig, keine Hofstaatsverzeichnisse vorhanden, das Bestehen einer Kapelle am habsburgischen Hofe läßt sich also urkundlich nicht nachweisen. Aber auch aus innern Gründen scheint die Existenz einer solchen zum mindesten zweifelhaft. Denn Erzherzog Ferdinand, dem sein kaiserlicher Bruder bereits 1521 die deutsch-habsburgischen Besitzungen zum Erbe überlassen hatte, wird erst 1526, nach der Erwerbung der böhmischen und ungarischen Königskrone, Karl V. an Würde gleich: jetzt erst ward für ihn eine glanzvolle Hofhaltung, zu der eben eine Hofkapelle gehörte, zur Notwendigkeit.

Ich lasse nun zuerst die in dem Münchner und Wiener Exemplar gleichlautende Dienstordnung für die Kantorei folgen, die freilich im Vergleich zu solchen aus späteren Zeiten etwas mager erscheint, sodann die Zusammenstellung der beiden differierenden Personalverzeichnisse.

Vermerckt Kunigclicher Maiestat Zu Hungern vnnd Behaim etc. dewtschen Hofstat durch Ir Königclich Maiestat, Anno Domini etc. im Sibenundzwantzigisten am Ersstn tag Januarij aufgericht dem also auff kur: Mt: verrer Beuelh gelebt vnnd nachkomen werden soll.

f. 14

1) cf. Mantuani a. a. O. S. 393.

2) Natürlich identisch mit Ludwig Senfl. Vgl. Kroyer a. a. O.

3) Über ihn vgl. Sandberger, Beitr. zur Gesch. d. bayr. Hofkapelle I, S. 27.

Cappel Ordnung.

Ainen obristen Caplan vnnd sonnst vier Caplen, die guet Stimb haben vnnd singen konnden.

Ain Mesner

Cantores Newn vnnd ain Capelmaister der sol der knaben Preceptor sein vnnd sy lernen

Knaben Zehen

Organist Ainer

Zwen knecht so der gesellen vnd knaben warten

Prediger ainer oder Zwen

Ain Capelschreiber

Dem Capelmaister Zway Pferdt

Vier Caplanen Yedem ain Pferdt

Mesner ein Pferdt

Vnnd die anndern Personen Faren auf den Wägen

Es soll auch die ganntz Capell Ir gehorsam dem Obristen Caplan thun. Der soll sein guet Ordnung der Ceremonien mit Euangeli Puech, Pacem, Weichwasser, vnnd annderes, wie sich gegen ainen sollichen kunig vnnd Fuersten gebuert Zu Credentzen halten. Auch die Capelldiener vnd knaben mit guetter Stimb vnnd khunst des gesanngs antzunemen haben.

Item die Cantores und Knaben sollen durch den Capellschreiber angedingt werden in den herbergen. Vnnd der soll mit vleisz aufsehen haben, das khain vbriger Cosstn auflauf, sondern guet Ordnung in der Zeerung gehaltn werde.

f. 15 Trumetter

Neun Yedem ain Pherdt. Ain HeerPaugkher Ain Pherdt, vnd ain JarClaidt gegeben werden. Die sollen ordenlich all mall zu tisch plasen

---

f. 1 Vermerckt die Ämbter vnnd personen so Innhalt Künigclicher Mt: Newen Dewtschen Hofstadts an Irer Mt: Hof gehalten werden sollen

Münchner Verzeichnis.

Cappeln Obrister Caplan
Bischof von Wienn . . . . pherdt — —
capplän vier
Herr Niclas Fabri[1] . . . . pherdt — 1
Herr Rueprecht . . . . » — 1
Herr Jhann. . . . . » — 1
Herr Cristof Lanngkusch . . . . » — 1
Messner 2
Bartlme Castillo . . . . phert — 1
Nicklas de Prawreis . . . . » — 1
Organist
Melle
vnnd Blasij sein brueder Zufuesz . 4 fl
Cappeln personen
Cappelmaister
Hainrich Füngkh. . . . .

1) Vielleicht mit dem von Sandberger, Beiträge I, S. 14—15 erwähnten Nikolaus Faber identisch.

Bassisten

Georg Paumbhackl . . . .
Martin Drosendorfer . . . .
Petrus Sepacher. . . . .

Tenoristn

Cunrat Grosz. . . . .
Laurentz Liseregkher . . . .
Johannes Kratzer . . . .

Altistn

Christof Hofmann . . . .
Benedikt Purger. . . . .
Clemens de Gratz . . . .

Discantisten

Niclaus Spät	Lasarus Hertnhamer
Johannes Hueber	Joris Wuertzner
Jacob Graf	Thomas Lemetz
Johannes Tiffer	Michael Dötl
Martin Loder	Steffan Mayer

Trumetter Newn

Jhann Francishkus . . . . phert — 1
Peter Anthoni von Padua. . . . . » — 1
Loys Perignan. . . . . » — 1
Johann Babtista . . . . » — 1
Anthoni . . . . » — 1
Petter von Mantua . . . . » — 1
Carolus von Padua . . . . » — 1
Jhann Dominicus . . . . » — 1

Ain Hörpaughker

Sigmund Paugkher . . . . phert — 1

Wiener Verzeichnis.

Obrister caplan

Caplän

Herr Niclas Fabri pfert 1
Herr Jhann Puess pfert 1
Rueprecht Randl pfert. 1
Don Roderigo monathlichen 9 fl

Capellendiener

Barthlme Castella pfert 1
Niclas Deurains pfert 1

Hofmessner

Peter Guynad pfert 1

Cantores

Capellmaister Arnoldt von Prigkh[1]) hat über essen und trinken alle monath zu sold 10 fl.

Chorcaplän

Christof Lanngkhutsch
Paulus Reisacher pfert 1

1) Sollte diese merkwürdige Schreibweise darauf hindeuten, daß der Geburtsort Arnolds doch Brügge gewesen sei?

Bassisten

Martin Dressntorffer	Hanns Nies
Sigmundt Faber	Georg Bartmayr
Gregor Liephardt	

Tenoristen

Conrad Gross	Lorentz Risseregkh
Mathias Grüenwaldt	Hanns Sixfelder
Hanns Wiesinger	

Altisten

Christof Hofman	Christof Dennkh
Benedict Burger	Clement Hohitzer
Sigmundt Pfanndl	Peter Gollitz

Die obbemelten singer hat jeder des monath 10 fl.

Discantisten

Der sein drei und zwainzig knaben, die werden auf raitung underhalten.

Der singerknaben praeceptor

Christof Hiersch alle monat 4 fl.

Notist der cantherei

Georg Püechl alle monat 4 fl.

Expenditor der capellen

Mauricius Schacher

Organist

Hanns Brauendorffer hat jedes monath 15 fl.

Nach ime auf ein calcanten, des monath 4 fl.

Trummeter neun.

Loys Peroso pfert	1
Jhan Francisco	1
Peter Anthoni	1
Jheronimus de Carpi	1
Jhan Damüco	1
Peter de Mantua	1
Mariat de Mantua	1
Malatesta Perusa	1
Anthoni von Mantua	1

Hörpauker

Sigmundt Neuner phert	1

Bezüglich der Besoldung aller Hofstellen, mithin auch der Kapellmitglieder, gibt ein Passus der Instruktion Aufschluß. »Vnnd soll allen obgeschriben auf ain Pferdt des Monats Zehen gulden geben«. Daraus geht hervor, daß der auf ein Pferd entfallende Betrag von 10 Gulden gleichsam als der Normaltarif für die Ansetzung der Gehälter zu betrachten ist, eine Art der Berechnung, die auch noch in einem zwischen 1546—1550[1]) zu setzenden Status, sowie in einem solchen von 1554 angewandt ist[2]).

1) Abgedruckt von K. Oberleitner im Archiv für Kunde österreich. Geschichtsquellen, Bd. 22, S. 224 ff. Oberleitner datiert diesen Status von 1543—46; er kann aber nicht vor 1545 geschrieben sein, da erst von diesem Jahre ab Petrus Massenus als Kapellmeister erscheint. Von 1543—45 war derselbe Vizekapellmeister. — Die von Oberleitner abweichende Datierung Fellner's a. a. O. ist hiernach für diese Ordnung ebenfalls richtig zu stellen auf 1546—50.

2) Abgedruckt von F. Firnhaber im Archiv f. Kunde österr. Gesch.quellen, Bd. 26, S. 13 ff.

Wie sich zeigt, hat die Kapelle auch unter Ferdinand I. ihren teilweise geistlichen Charakter bewahrt; wie unter Maximilian besitzt sie ein geistliches Oberhaupt, den obersten Kaplan, im Münchner Status als Bischof von Wien bezeichnet. Seit dem 29. November 1523 war dies Johannes von Revellis, gestorben 1530. Zu seinen Pflichten in der Kapelle gehörte augenscheinlich die Prüfung des durch den Kapellschreiber in den »herbergen« angedingten Personals; von den andern Kompetenzen dieser obersten Verwaltungsperson erfahren wir nichts weiter. Der eigentliche Leiter des Sängerchores aber war der Kapellmeister. Der Münchner Status nennt auf diesem Posten »Hainrich Fŭngkh«. Ich glaube nun nicht fehlzugehen, wenn ich diesen Namen mit Heinrich Finck identifiziere. Der *U*-bogen, der sich im Original über dem *u* von Fungkh befindet, wird in unserer Handschrift sehr häufig als Ersatz für das Dehnungs-*e* gebraucht; läßt man das auch an dieser Stelle gelten, so ergibt sich ohne jeden Zwang Füngkh = Finck. Daß dieser Mann zu jener Zeit in Wien war, kann als sehr wahrscheinlich angenommen werden. Er gibt in seinem letzten uns erhaltenen Briefe, geschrieben aus Salzburg am 10. Mai 1524, die Absicht kund, diese Stadt zu verlassen; das scheint verwirklicht worden zu sein, denn er kam später nach Wien zu den Schotten, woselbst er starb. (Mantuani a. a. O.) — Das Wiener Verzeichnis nennt als Kapellmeister Arnold von Prigkh, was natürlich als Bruck zu deuten ist. Diese beiden Namen, Heinrich Finck und Arnold von Bruck, bilden einen der Hauptgründe, warum ich die Münchner Liste für eine frühere halten möchte als die Wiener. Daß, wenn von einer Tätigkeit Finck's als Leiter der Hofkapelle die Rede sein kann, diese früher anzusetzen ist als die Arnold's von Bruck, erscheint zweifellos. Zugleich aber ist die Zeit, von der ab Arnold als Hofkapellmeister zu finden ist, durch die Angabe in diesem Status mindestens um einige Jahre hinaufgerückt worden; man nahm bisher als Beginn seiner Wirksamkeit das Jahr 1534 an.

Eine weitere Stütze erhält die Annahme der früheren Entstehung des Münchner Status, wenn die Zahlen der Sänger miteinander verglichen werden. Zu den 4 Kaplänen, die beide Listen gemeinsam haben, treten in Wien 2 Chorkapläne; was die weltlichen Sänger sowie die Singerknaben angeht, so steht das Münchner Verzeichnis dem Wiener fast ärmlich gegenüber. Ebenso verhält es sich mit den übrigen Chargen: überall tritt die Münchner Ordnung als die bescheidenere auf, und dieses Faktum findet gewiß seine ungezwungenste Erklärung, wenn wir den Status in einer weniger anspruchsvollen, weil früheren Zeit angelegt sein lassen.

Von den Mitgliedern der ehemaligen maximilianischen Kapelle von 1519 weist München nur noch die Bassisten Paumhäckl und Sepächer auf, ferner Sigmund Neuner, den »hörpaugkher«; ein Zusammenhang existiert vielleicht zwischen Maximilians Singerknaben Mell und dem Organisten Melle des Münchner Verzeichnisses. — Die Vergleichung der Wiener und Münchner Listen mit denen Köchel's in »Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543—1867« zeigt, daß aus dem Münchner Status nur der Bassist Drosendorffer und der Altist Burger bei Köchel vorkommen. Aus der Wiener Ordnung führt Köchel, der bekanntlich nach den Hofzahlmeisteramtsrechnungen von 1543 an gearbeitet hat: Merten Drosendorffer (= Dressntorffer); Sigmund Fabri (= Faber); Gregor Liebhart (= Liephardt); Benedict Burger; Peter Goltz (= Gollitz); Sigmund Phendl (= Pfanndl); den Notisten Georg Puechl und den Organisten Hans Grauendorffer (= Brauendorffer).

Zum Schluß möchte ich nicht versäumen, auf das reichhaltige Material hinzuweisen, das die Hofstaatenfaszikel des Wiener Staatsarchivs zweifelsohne noch bergen. Ich gebe hier nach dem oft zitierten Werke Th. Fellner's und H. Kretschmayr's ein Verzeichnis der bisher für die Zeit von 1519—1637 bekannt gewordenen Dokumente.

Hofstaat	Maximilians I.	Wels, Januar 1519:	Hofstaatenfaszikel 1498—1537
»	Ferdinands I.	(1527—28):	Kopie in » » »
»	»	(zwischen 1528 u. 1536):	» » »
»	»	1539:	» 1538—1551
»	»	1541:	» 1553—1558
»	»	1544:	» » »
»	»	1545:	» » »
»	»	(nicht datiert; zwischen 1545—1550):	Hofkammerarchiv Wien, Herrschaftsakten Faszikel W $^{23}_{1}$
»	»	1551:	Hofstaatenfaszikel 1538—1551
»	»	1553:	» » »
»	»	1554:	» » »
»	»	1557:	Kopie in » » »
»	»	1558:	» » »
»	»	1559:	Hofbiblioth. Wien, cod. suppl. 3325
»	»	(nicht datiert; vermutlich 1562—1564):	Hofstaatenfaszikel 1560—1576
»	Maximilians II.	1567·	Hofbibl. Wien, cod. 14458, suppl. 2083
»	Rudolfs II.	Linz, 12. Dezember 1576:	Original u. Kopie in Staatsarchiv Wien, Hofstaatenfaszikel 1568—1576. — Vollständiger, aber fehlerhafter Abdruck in Riedler's »Österreich. Archiv f. Geschichte«, 1831.
Auszug aus einem Hofstaatenverzeichnis von 1588, angelegt ungefähr gleichzeitig:			Hofstaatenfaszikel 1576—1600
Hofstaat	Rudolfs II.	(um 1600):	» » »
»	Mathias',	29. März 1615:	» 1600—1659
»	Ferdinands II.	(nicht datiert; vermutlich 1627—28):	» » »
Status particularis S. C. Maiestatis Ferdinandi II. 1637:			Universitätsbibliothek Wien I. 271404.

(Ist der Fundort nicht angegeben, so handelt es sich bei diesen Angaben stets um das K. K. H.-, H.-, u. Staatsarchiv in Wien.)

Notes sur la jeunesse d'André Campra,

par

L. de la Laurencie.

(Paris.)

Les notes que nous publions ci-après, et qui embrassent la vie d'André Campra de 1660 à 1700, n'ont, en aucune façon, la prétention de constituer une biographie partielle de ce musicien. Dans l'état où se trouvent actuellement les dépouillements de nos divers fonds d'archives et l'inventaire de nos sources musicologiques, il ne saurait être question, en effet, de produire, à l'égard d'un artiste qui habita longtemps la province, autre chose qu'une esquisse provisoire appelée à être rectifiée et complétée par des découvertes ultérieures. Notre travail se présente donc comme une simple contribution à l'histoire de la jeunesse d'un des plus intéressants successeurs de Lully [1]).

I.

André Campra naquit à Aix-en-Provence, et fut baptisé le 4 décembre 1660 en l'église de la Madeleine de cette ville:

«André Campra, fils de Jean François et de damoyselle Louyse de Fabre, a esté baptizé ce 4 décembre 1660; le perrin m^r^ André Guiraman, et la merine, damoiselle Anne de Fabre. [Signé]. Raybaud, prêtre» [2]).

L'étude de Roux-Alphéran sur les rues d'Aix nous apprend que Campra naquit dans une maison de la rue du Puits-Neuf [3]). Son père, Jean François Campra était Italien, et originaire des environs de Turin; fixé à Aix, il y occupait l'emploi de chirurgien, ainsi qu'en témoigne son contrat de mariage passé le 25 février 1659 par devant M^e^ Jean André, notaire à Aix. Voici de quelle façon cet acte qualifie les parents d'André Campra:

«. . . mariage a esté traité par parolles de futur entre Jean Françoys Campra, chirurgien résidant en cette ville d'Aix, fils légitime et naturel de feu Rustin et Jeanne Ruere, du lieu de Gaillet au diocèse de Thurin, d'une part, et damoyselle Louise Fabry, fille légitime et naturelle de feu Charles Fabry, bourgeois, et damoyselle Marguerite Dalphéran vivant mariés dudict Aix, d'autre [part] . . .» [4]).

1) Nous exprimons ici toute notre reconnaissance aux personnes qui ont bien voulu nous seconder dans nos recherches sur Campra, et notamment à MM. les abbés Marbot et Calier à Aix, Chailon à Arles, à MM. Fournier et Jacqmin, archivistes des Bouches-du-Rhône, Aude, conservateur de la Bibliothèque Méjanes à Aix, Mireur, archiviste du Var, Pasquier et Moudenc, archivistes de la Haute-Garonne, Michel Brenet, à Paris.

2) Registres de la Madeleine d'Aix. Actes de baptême de 1660, f° 41 v°. Dépôt du greffe.

3) Roux-Alphéran: *Les Rues d'Aix, ou recherches historiques sur l'ancienne capitale de la Provence*, Aix, 1847. T. I, p. 469.

4) Arch. dép. des B. du Rh. Dépôt d'Aix. Sénéchaussée d'Aix. S^ie^ B. Registre 54 des Insinuations (1659), f° 285 r°.

Lors de la passation du contrat, Louise Fabry était assistée de son frère Claude Fabry, bourgeois d'Aix, et le texte de l'acte ne prête qu'une seule fois l'orthographe «de Fabry» au nom de la future. Fabry, de Fabry, Fabre, de Fabre étaient des appellations équivalentes et l'adjonction de la particule ne constitue point un signe de noblesse. Toutefois, Louise Fabry, alliée aux Dupérier et aux Bonfils par sa mère Marguerite Alphéran, appartenait à une famille de bonne bourgeoisie aixoise[1]).

Au surplus, le contrat de 1659, va nous renseigner sur la condition de fortune des parents de Campra. La dot de la future se monte à 1200 livres «à elle léguées par ledict feu Charles Fabry, son père, en son dernier testament reçeu par M^tre^ Augier notaire audict Aix, l'an et jour y contenus». Pour assurer le payement de cette dot, Claude Fabry vendait aux futurs époux deux vignes et deux censes; la première vigne, sise au quartier de Malvallat, avait une contenance de 7 hommées[2]); la deuxième, située au même endroit, comprenait environ 2 carteirades[3]). Quant aux censes avec leurs droits de «directe», respectivement de 6 livres et d' 1 livre 10 sols, elles étaient imposées sur deux autres vignes appartenant à des tiers. Le futur prenait ces vignes et ces censes en payement de partie des 1200 livres de dot ci-dessus énoncées, suivant l'estimation qui en serait faite[4]), et pour le surplus de cette somme, le frère de la future, Claude Fabry, cédait, à raison du denier vingt, c'est-à-dire à raison du 5%, une portion du revenu d'une maisou qu'il possédait au quartier du Bourg St. André de la ville d'Aix. Claude Fabry s'engageait encore à fournir la somme de 60 livres pour «l'habit nuptial de ladicte damoyselle Louise» et les époux se faisaient réciproquement une donation entre vifs à prendre par le survivant sur les biens du premier mourant, à savoir, Jean Francoys Campra, 300 livres à sa femme, et Louise Fabry 150 livres à son mari. Passé en la maison de Claude Fabry, le contrat était signé des parties et de leurs témoins, M^tre^ Jean Louys Burle, avocat à la Cour, et Jean Baptiste Mignard, maître chirurgien à Aix[5]). On le voit, par les dispositions qui précèdent, la situation du futur ménage se présentait

---

1) La famille Alphéran appartenait à la vieille bourgeoisie d'Aix; on trouve un Antoine Alphéran notaire en 1524. Cette famille était alliée aux Dupérier dont un des membres, Scipion (1588—1667), fut un des plus célèbres avocats de Provence; elle était encore alliée aux Bonfils qui donnèrent deux lieutenants généraux à la sénéchaussée. Roux-Alphéran peut dont assurer à bon droit que les alliances de Campra «excluent l'opinion où l'on est qu'il était d'une extraction peu relevée . . .» Cf. Roux-Alphéran. Loc. cit. I. p. 618 et II. pp. 83/84.

2) L'hommée ou journal vaut 59 ares, 32 ca.

3) La carteirade vaut 23 ares, 73 ca.

4) Cette estimation devait être faite par François Audibert, Escuyer d'Aix, et M^tre^ Gilles Bayon, secrétaire ordinaire de la chambre du roi, auxquels les parties avaient donné pouvoir de visiter et d'estimer les propriétés en question.

5) Le contrat fut insinué le 2 mai 1659.

comme assez modeste. — Nulle mention n'y apparaît des biens propres de Jean François Campra, dont le plus clair des revenus provenait vraisemblablement de son emploi de chirurgien.

André Campra fut l'aîné des enfants issus de ce mariage. Un second fils, Joseph, naquit deux ans plus tard, en 1662, ainsi qu'il ressort de l'acte baptistaire suivant:

«Joseph, fils de Jean François Campra et de Louyse de Fabre, a esté baptisé le 10° septembre 1662. Le perrin a esté Joseph Fabre et la merrine Elisabet Audibert. [Signé]. Auban, p^tre» [1]).

Nous retrouverons Joseph Campra dans la suite de ce travail.

On sait fort peu de choses sur les dispositions plus ou moins grandes pour la musique qu'André Campra aurait manifestées durant son enfance. A en croire l'abbé de Fontenay, il eût été tout le contraire d'un enfant précoce:

«Jamais homme ne fut plus tardif que lui. Jusqu'à l'âge de 16 ans, il n'avoit rien pu apprendre, pas même à lire. Son esprit se développa tout-à-coup. Dans l'espace d'un an, il apprit, non seulement à lire et à écrire, mais aussi la musique et toutes les règles de l'harmonie si parfaitement qu'il composa, à 17 ans, son *Deus noster refugium* à grand chœur qui est encore fort estimé» [2])

Nous donnons cette assertion de Fontenay pour ce qu'elle vaut; Fontenay aime les anecdotes qu'il enregistre sans esprit critique, et son livre a paru 32 ans après la mort de Campra. A côté des dires plus ou moins vagues de cet auteur, un document précis vient fixer la date de la réception de Campra comme enfant de chœur de l'église S^t Sauveur. Ce fut en 1674 (il avait donc 14 ans) que le chapitre de S^t Sauveur l'admit en cette qualité[3]), et la date que fournit le ms. 868 de la Bibliothèque Méjanes à Aix se concilie assez mal avec les renseignements donnés par Fontenay sur la paresse d'esprit de Campra. Il est probable que si André n'avait témoigné d'aucune disposition pour la musique, ses parents ne se seraient pas résolus à le faire entrer à la maîtrise de la métropole aixoise[4]).

Mais tous les auteurs s'accordent pour reconnaître que ses progrès furent rapides et soutenus[5]); il travaillait sous la direction d'un excellent

---

1) Registre des Baptêmes de l'Eglise de S^te Madeleine d'Aix, année 1662. f° 31.

2) Fontenay, *Dictionnaire des artistes*, I. p. 309. Le *Deus noster refugium*, motet à 5 voix et symphonie, se trouve à la Bib. du Conservatoire.

3) Léon G. Pélissier. *Notes et Extraits de quelques manuscrits de la Bibliothèque Méjanes*. (*Revue des Bibliothèques*, 4^e année, 1894, p. 345.)

4) «Les dispositions heureuses d'André pour la musique, écrit M. Marbot, le firent confier de bonne heure à la Maîtrise de notre Métropole. C'était alors chez nous la grande école de l'art.» (Abbé Marbot, *Gilles*, *Cabassol et Campra*, Aix, 1903, p. 10.)

5) Voir: *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*. p. 41. Dans ses *Miettes de l'Histoire de Provence*, Stephen d'Arve (V^te de Catelin), assure que l'enfant de chœur possédait une voix superbe et qu'il avait des dispositions

maître, Guillaume Poitevin, qui a été l'objet d'une intéressante monographie due à la plume érudite de M. l'abbé Marbot[1]), et qui doit retenir un peu notre attention.

Originaire d'Arles, Poitevin remplaça Gal à la maîtrise de St Sauveur en 1667[2]) et, durant sa longue carrière, il donna l'exemple d'une édifiante piété et du plus inlassable dévouement; «c'est une des physionomies les plus sereines de la maîtrise», écrit l'abbé Marbot. Pendant 35 ans, Guillaume Poitevin se consacra à l'enseignement, étranger à toute ambition, rempli seulement d'une tendre sollicitude à l'égard de ses élèves. Après 26 années de services, il avait fait résilier sa charge en faveur de son disciple Gilles (1693), mais Gilles d'abord, et Cabassol ensuite, ayant abandonné la direction de la maîtrise, le chapitre aixois s'adressa de nouveau au vieux Poitevin en lui demandant de reprendre sa charge «attendu qu'on ne peut choisir une personne qui s'en acquitte plus dignement et avec plus de zèle que lui» (1698)[3]).

Poitevin forma une pléiade de compositeurs de mérite et mourut à Aix, en grande odeur de sainteté, le 7 janvier 1706[4]).

Dans la plaquette que nous visions tout à l'heure, l'abbé Marbot disait qu'on ne connaissait pas les messes de Poitevin. Depuis, il en retrouva deux et rectifia sa première assertion dans la brochure consacrée par lui, en 1903 à Gilles, Cabassol et Campra[5]). Grâce à l'obligeance de M. l'abbé Calier, maître de chapelle à St Sauveur, nous avons pu obtenir communication de manuscrits appartenant à la maîtrise de la métropole aixoise et parmi lesquels se trouve de la musique de Guillaume Poitevin. Malheureusement, ces manuscrits ne contiennent que des fragments des messes composées par le maître de Campra, et ne permettent pas, par suite, de se faire une idée complète du talent de ce musicien. Les fragments que nous avons eus entre les mains sont constitués par 2 fascicules in-f°, copiés de la main de Barralis[6]) et numérotés, le premier 516 à

remarquables pour le contrepoint (*Miettes de l'Histoire de Provence*, Aix, 1902, pp. 139, 146). Choron et Fayolle, de leur côté, disent qu'il fit des progrès rapides dans l'art de la composition. (*Dictionnaire historique des musiciens*, I, p. 115.)

1) *Gal et Guillaume Poitevin*, Discours prononcé à la distribution des prix le 12 août 1887 par l'abbé Marbot (Aix, 1887).

Sur Poitevin voir aussi: le P. Bougerel, *Mémoires pour l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, 1752, *Dictionnaire de la Provence et du Comté Venaissin* par une société de gens de lettres (Achard), 1787. I. p. 98, Fétis, VII, p. 86.

2) La Délibération est du 23 août 1667. (Cf. Marbot. Loc. cit.)

3) Don du 5 mars 1698 (Marbot, Loc. cit. p. 8).

4) Ibidem — p. 9.

5) Abbé Marbot: *Gilles, Cabassol et Campra*, Aix, 1903.
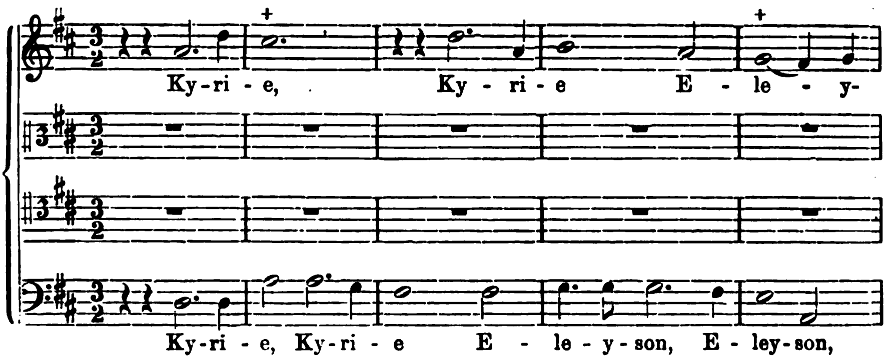
6) D'après M. Marbot, ce Barralis ne serait autre que Barral, un des successeurs à la maîtrise d'Aix de l'abbé Claude Mathieu Pellegrin (Abbé Marbot, *Les Maîtres de chapelle de Saint-Sauveur au XVIIIe siècle*, Aix, 1905, p. 7, en note.) Pellegrin mourait en 1763.

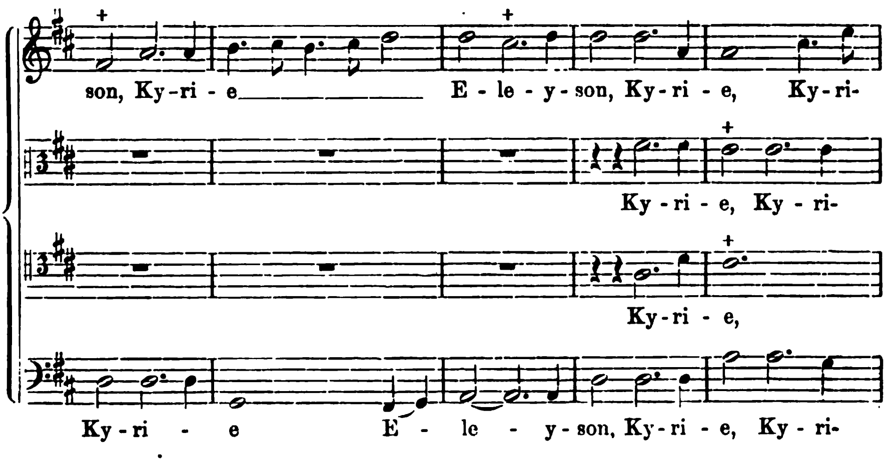
523, le second 530 à 541. Les fascicules suivants comprennent de la musique d'autres musiciens aixois dont Pellegrin et Campra.
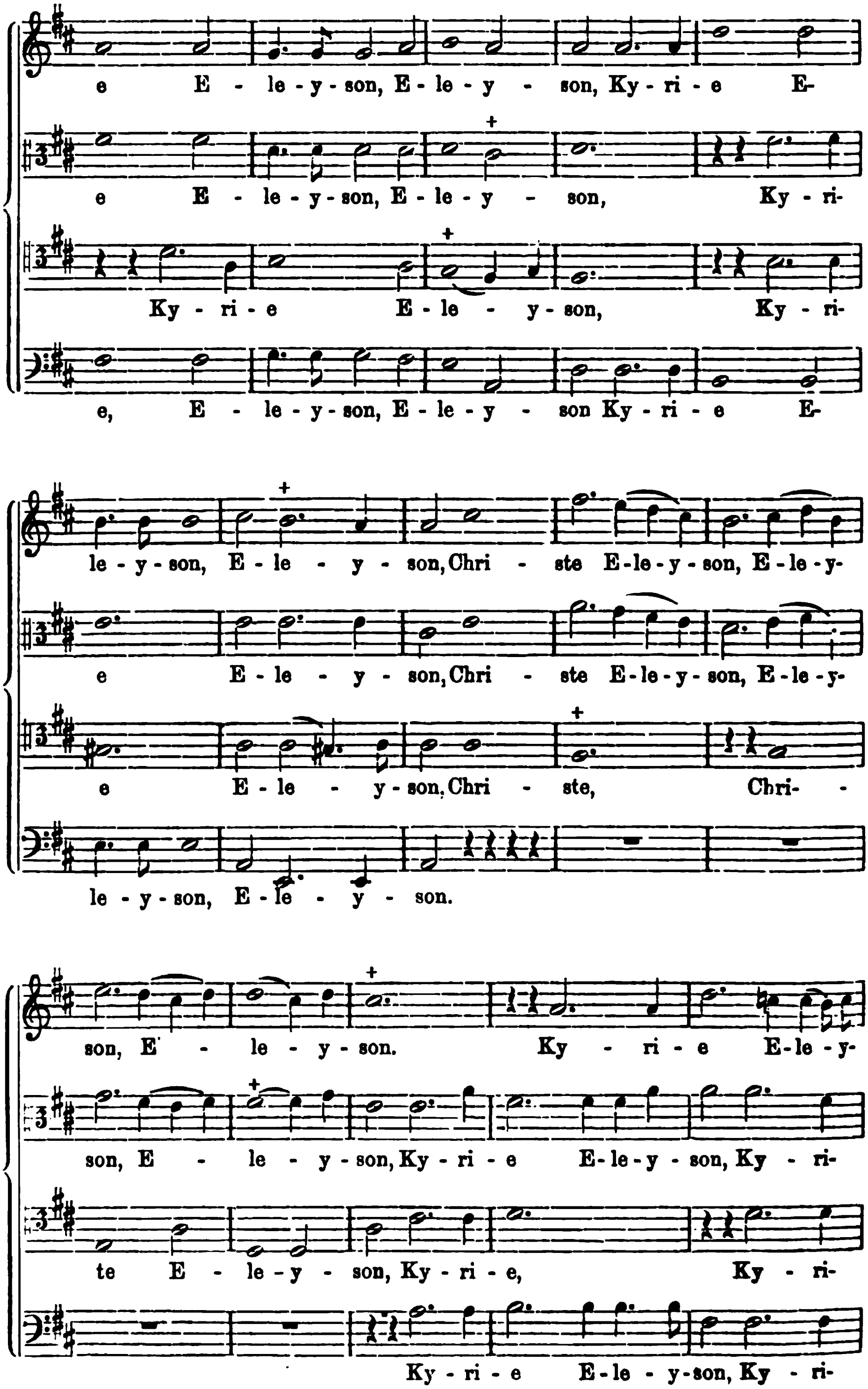
En tête du 1^er^ fascicule (516 à 523), on lit l'inscription suivante:
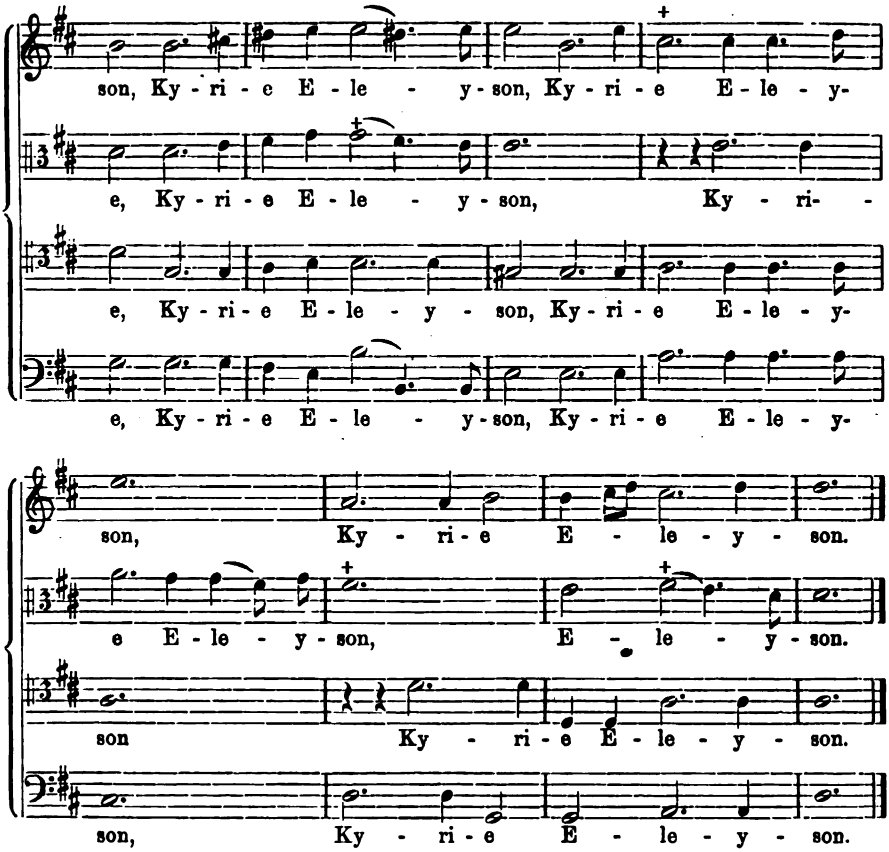
Quatre Messes
Mises En Musique à quatre parties
sans Simphonie par M^re^ Guillaume
Poitevin, prêtre Bénéficier Et Maître de Musique En l'Eglise Métropolitaine S^t^ Sauveur D'Aix-en-Provence, dans Lequel ont été formés Les M^rs^ Gilles, Campra, Pellegrin, Etienne, Et autres.

Ce 1^er^ fascicule contient des fragments d'une messe à 4 voix en ré majeur; le 2^e^ des fragments d'une messe aussi à 4 voix, en sol mineur. Nous transcrivons ci-après le *Kyrie* de la 1^re^ messe:






e E - le - y - son, E - le - y - son, Ky - ri - e E-
e E - le - y - son, E - le - y - son, Ky - ri-
Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri-
e, E - le - y - son, E - le - y - son Ky - ri - e E-
le - y - son, E - le - y - son, Chri - ste E - le - y - son, E - le - y-
e E - le - y - son, Chri - ste E - le - y - son, E - le - y-
e E - le - y - son. Chri - ste, Chri-
le - y - son, E - le - y - son.
son, E - le - y - son. Ky - ri - e E - le - y-
son, E - le - y - son, Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri-
te E - le - y - son, Ky - ri - e, Ky - ri-
Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri-



Cette page n'est pas seulement de la musique de bon maître de chapelle. On en goûtera certainement l'onction mélancolique, le recueillement et la souplesse mélodique. Au reste, ces caractères paraissent dominants dans ce que nous connaissons de l'œuvre de Poitevin. Ils ne vont pas, sans doute, sans s'accompagner de quelque mollesse et de quelque fadeur, mais ils dépeignent bien l'âme tendre et dévote du vieux musicien.

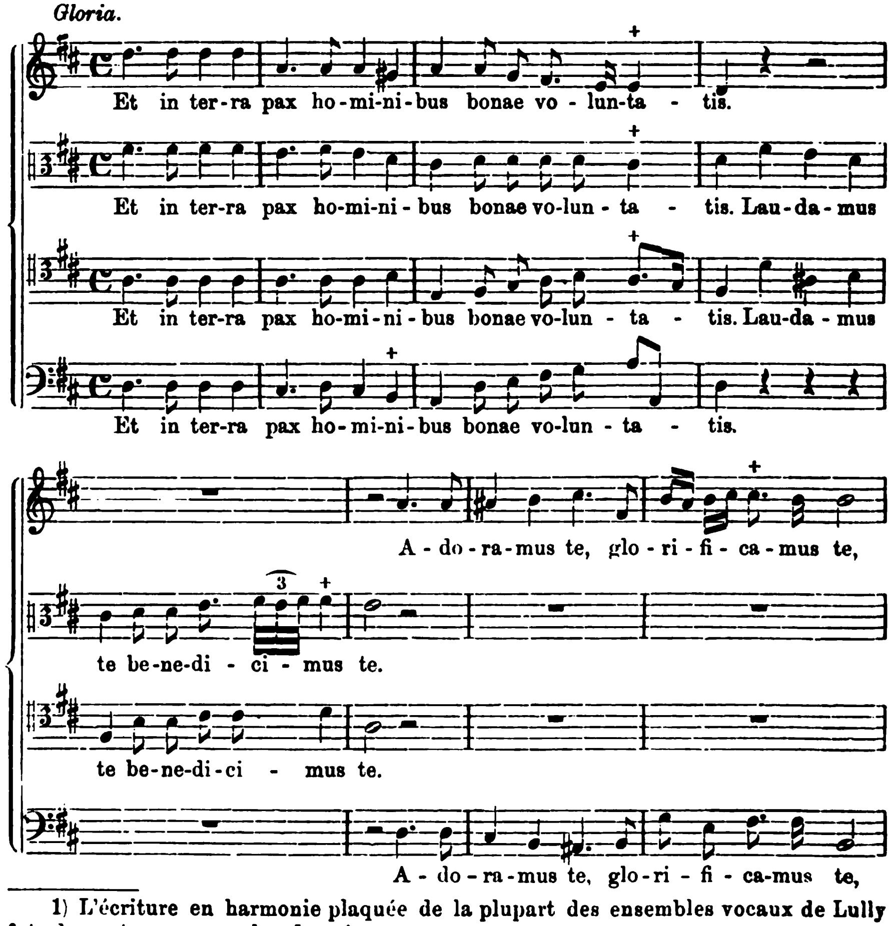
Nous sommes ici en présence d'un ensemble vocal moins massif que ceux de Lully; l'écriture de Poitevin n'a pas cet aplomb à toutes les parties, cette verticalité systématique que dénote celle du Florentin; on rencontre en elle un peu de cette souplesse et de cette indépendance qui caractérisaient l'ancienne polyphonie et qui sont encore sensibles dans les compositions d'Henry Du Mont par exemple [1]). Mais, il n'y a point de doute que Poitevin ait adopté l'esthétique qui se fait jour à partir de la deuxième moitié du XVII[e] siècle, et qui, en simplifiant progressivement la trame polyphonique, va aboutir, dans les ensembles de voix, à laisser prédominer une mélodie principale que les autres parties accompagneront harmoniquement. Ecrites vraisemblablement entre 1670 et 1695, les messes de Poitevin reflètent assez

1) Sur Henry Du Mont, consulter l'ouvrage de M. Henri Quittard: *Un musicien en France au XVII[e] siècle, Henry Du Mont* Paris, 1906.
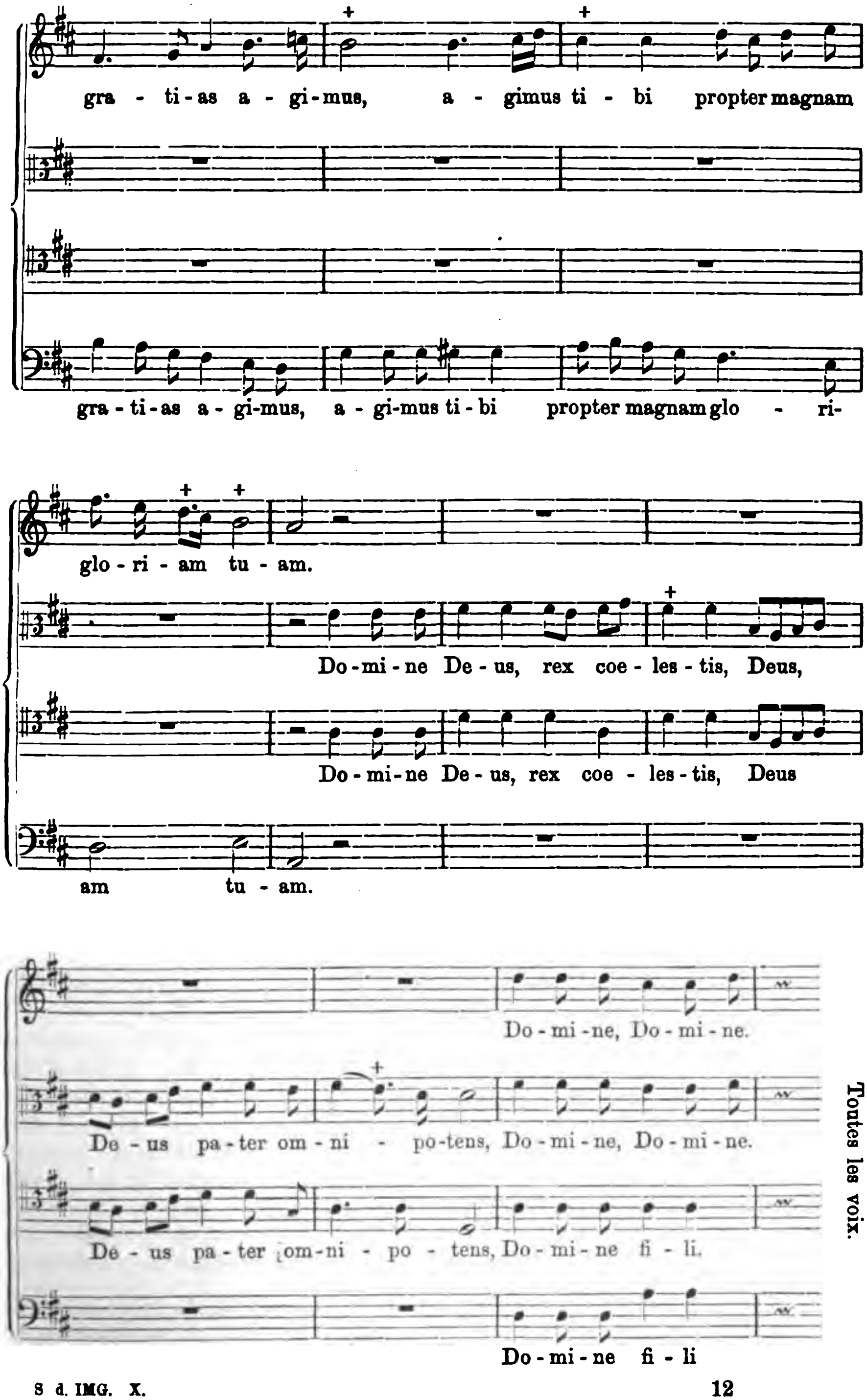
exactement l'évolution qui s'opère au sein des compositions à plusieurs parties. Le *Kyrie* que nous venons de transcrire présente le thème au *superius* avec simple accompagnement de la basse; puis, au bout de 8 mesures, les deux voix intermédiaires font leur entrée, avec une seconde présentation du thème par le ténor; mais, toujours, la mélodie s'épanche, régulatrice à la partie supérieure; certains dessins, plus caractéristiques et plus câlins, sont soulignés par la haute-contre et donnent naissance à des guirlandes de sixtes qui marquent bien nettement la dépendance des parties secondaires à l'égard du chant, de la mélodie qu'il s'agit de mettre en relief. Ces parties secondaires sont toutefois traitées avec soin, et elles conservent une certaine liberté[1]). La même préoccupation mélodique se manifeste aussi clairement dans le *Gloria*. Ici, Poitevin opère fréquemment par couples de voix; tantôt, ce sont le *superius* et la basse, tantôt ce sont les deux voix intermédiaires qui réalisent une sorte de dialogue que coupent des tutti destinés, semble-t-il, à donner plus de force à une affirmation, à rassembler, dans un but expressif, les adhésions de l'ensemble vocal.

Le *Gloria* de la 1ère messe débute de la façon suivante:
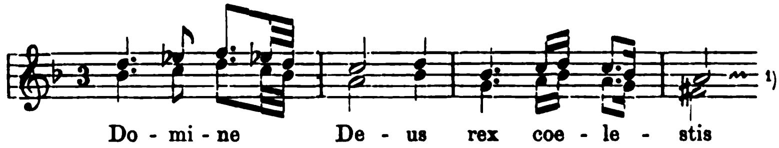
Gloria.



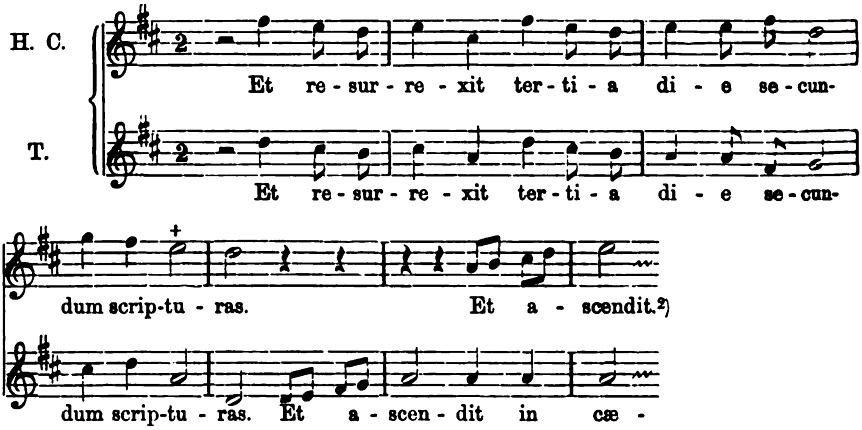
1) L'écriture en harmonie plaquée de la plupart des ensembles vocaux de Lully fut, du reste, un peu abandonnée par ses successeurs.


gra - ti - as a - gi - mus, a - gimus ti - bi propter magnam
gra - ti - as a - gi-mus, a - gi-mus ti - bi propter magnam glo - ri-
glo - ri - am tu - am.
Do - mi - ne De - us, rex coe - les - tis, Deus,
Do - mi - ne De - us, rex coe - les - tis, Deus
am tu - am.
Do - mi - ne, Do - mi - ne.
De - us pa - ter om - ni - po - tens, Do - mi - ne, Do - mi - ne.
De - us pa - ter om - ni - po - tens, Do - mi - ne fi - li.
Do - mi - ne fi - li
Toutes les voix.

Poitevin, autant que nous avons pu en juger par les fragments de ses œuvres que nous avons eus sous les yeux, respecte généralement la loi du syllabisme. L'exemple précédent montre cependant quelques infractions à ce principe. Voyez l'avant-dernière syllabe de «voluntatis» et de «benedicimus»; le groupe de 4 croches qui accompagne le mot «Deus», comme la figuration de «glorificamus» au *superius* relèvent évidemment d'intentions décoratives; il y a là un hommage expressif rendu à la Divinité, et une floraison mélodique suggérée par l'idée de glorification. Les mots «gloria», «agnus», «Jesu Christe» s'accompagnent toujours d'une vocalise caractéristique en croches ou en doubles croches. Dans le *Gloria* de la 2ᵉ messe en sol mineur, les mots «Domine Deus, rex cœlestis» supportent l'ornementation ci-après:



La répétition de certains fragments mélodiques s'affirme commandée par des intentions expressives. Poitevin veut-il dépeindre la joie qu'excite dans le cœur du chrétien la résurrection du Christ, il écrira une formule jubilatoire qu'il redoublera avec allégresse:



Ici encore, la préoccupation de dégager une mélodie unique apparaît en toute évidence; la haute-contre et le ténor chantent en duo, pendant que les deux autres voix font silence; la formule jubilatoire s'expose en tierces et les deux voix en se repassant le groupe «Et ascendit», qui franchit d'un seul bond une octave, ne laissent entendre qu'une mélodie bien marquée, bien saillante, la haute-contre reprenant au ténor le fragment de thème qu'il s'agit de souligner, et l'une continuant l'autre.

Au surplus, en ce qui concerne la façon de concevoir et de réaliser l'expression musicale, Poitevin semble s'attacher bien plus au contenu du texte
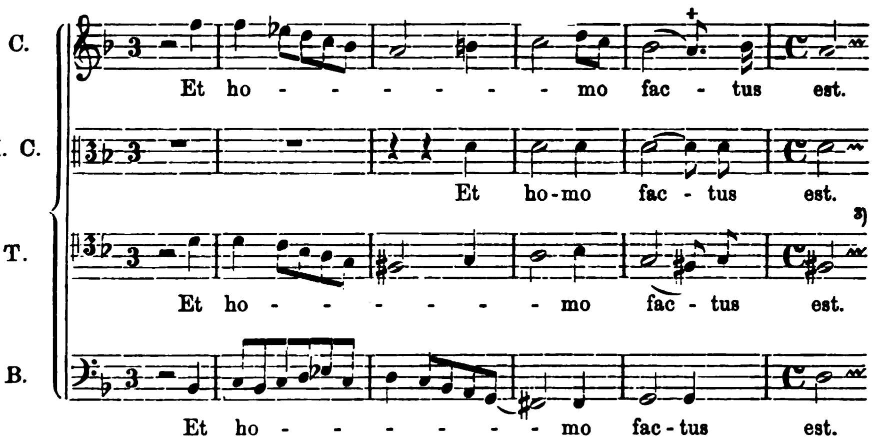
1) 2ᵉ Messe de Poitevin. *Gloria.* (Arch. de la maîtrise de Sᵗ Sauveur, fᵒˢ 530 à 541).

2) 1ʳᵉ Messe dᵒ. *Credo.*

qu'à sa traduction littérale au moyen des artifices symboliques si à la mode au XVII^e^ siècle [1]; sans doute, il lui arrivera de sacrifier à ce symbolisme et d'établir, comme la plupart des musiciens de son temps, des relations entre des idées de direction, de mouvement, prises au propre et au figuré et les motifs musicaux appelés à les caractériser. C'est sur un trait montant qu'il place le mot «ascendit», rendu plus marqué encore par le dynamisme des croches: parfois même, en diminuant la valeur des notes employées, il accentuera l'idée de vitesse, la précipitation du mouvement; c'est ainsi que, dans sa deuxième messe, il traduira l'envol de l'ascension du Christ par la vocalise suivante:



C'est ainsi encore, qu'il laissera choir la mélodie sur les mots «descendit de cœlis», et que par analogie, par métaphore, il adjoindra des formules descendantes aux idées d'humilité, de supplication, de péché. Mais, à côté de ces concessions consenties à l'esthétique de l'époque, Poitevin sait aussi s'inspirer de l'idée générale qu'exposent les paroles; il a des trouvailles ingénieuses et émouvantes, par exemple dans le *Credo* de sa seconde messe, où, en proférant «Et homo factus est», le *cantus*, le ténor et la basse s'abîment en une méditative et respectueuse vocalise tandisque la haute-contre clame solennellement sur une seule note le miracle de l'incarnation divine:



L'harmonie de Poitevin est une harmonie sage, ennemie des altérations trop cruelles; cependant, le maître d'Arles n'ignore point le pouvoir expressif des dissonances et il en use au besoin: il n'ignore pas davantage ce qu'on peut tirer d'expression d'une modulation heureuse, et, dans le *Kyrie* de la 1^ère^ messe, il passe, sur un mouvement ascendant des trois voix supérieures, du ton de sol majeur à celui de mi, donnant, de la sorte, à cet épisode, une tension nouvelle et aussi une vive clarté. Enfin, nous le voyons pratiquer

1) Sur ces artifices voir plus loin: *Musique religieuse.*
2) 2^e^ Messe.
3) 2^e^ Messe: *Credo.*

les grands intervalles mélodiques, et les bonds d'octave ne sont pas rares dans sa musique.

En résumé, musicien tendre, d'une grande fertilité mélodique, et attentif à traiter ingénieusement, au moyen de contre-chants et de courtes imitations, toutes les parties de la polyphonie vocale, sans pourtant perdre de vue la mise en relief de la mélodie principale.

Nous avons cru nécessaire d'ouvrir cette longue parenthèse, d'abord afin de faire connaître un musicien presque ignoré jusqu'à ce jour et ensuite, afin de dégager de l'œuvre de celui qui fut le premier maître de Campra quelques particularités qui semblent bien avoir passé dans la musique de son élève.

Revenons maintenant au musicien aixois.

La maîtrise de Saint-Sauveur, où il entra, était une des plus anciennes de France, puisqu'elle naquit au XIII[e] siècle[1]). D'abord appelés *præcentor* (grand chantre) et *subcentor* (sous chantre), les chefs de la maîtrise prirent en 1558 les qualifications de «capiscol» (*caput-scholae*), et de «sous capiscol»[2]). Le personnel des fonctionnaires comprenait, en outre, le maître des enfants, ou maître de grammaire, le maître de musique et l'organiste[3]), auxquels on adjoignait parfois des sous-maîtres. Le nombre des enfants élevés à la maîtrise de la métropole était de 8 à 10, et on se montrait très exigeant sur la qualité de leurs voix[4]). C'était la famille de l'enfant qui pourvoyait aux premiers frais du vestiaire et qui fournissait l'habit de chœur. L'abbé Marbot, dans le travail auquel nous empruntons ces divers détails, nous apprend que, primitivement violet, le vêtement de chœur devint rouge en 1589[5]). Propreté, hygiène et nourriture faisaient l'objet de prescriptions très-strictes[6]), et le bon Poitevin, malgré toutes ses qualités, se voyait trois ans après son entrée en fonctions, gourmandé par le chapitre pour avoir touché au vin réservé à ses élèves[7]). Quant à la discipline du chœur, elle paraît avoir été fort sévère; aussi, la maîtrise de St. Sauveur jouissait-elle d'une grande réputation qui se prolongea fort avant dans le

1) L'histoire de la maîtrise métropolitaine d'Aix a été écrite par M. l'abbé E. Marbot, vicaire général, grand chantre de la Métropole. (Aix-Makaire). Cette histoire se distribue en 6 fascicules dont chacun comprend une de ses périodes, et consiste en discours de distribution de prix prononcés par l'auteur en 1876, 1877, 1878, 1879, 1881, 1882 [Bib. nat. 8° V. 4895]. L'acte d'origine de la maîtrise se trouve dans un ms. de la Bib. Méjanes d'Aix, n° 1050: *Statuta Ecclesiae Aquensis.* M. Marbot serait porté à croire que cette origine remonte à l'année 1259.

2) E. Marbot, *Histoire de la Maîtrise métropolitaine d'Aix.* 1876. p. 8.

3) Ibidem, p. 8.

4) Les délibérations capitulaires du 6 nov[bre] 1581 et du 17 mai 1690 sont caractéristiques à cet égard.

5) E. Marbot, Loc. cit., p. 11.

6) Les soins de propreté étaient réglés par délibération capitulaire du 25 nov[bre] 1620.

7) La défense faite au maître de musique de boire le vin des enfants de chœur est du 1[er] octobre 1670. Voir Marbot, Loc. cit. p. 12.

XVIII^e siècle[1]). Justement jaloux de leur corps de musique, les chanoines n'autorisaient pas facilement les enfants à chanter ailleurs qu'à l'église, d'autant plus que le service à Saint-Sauveur était extrêmement chargé. Il arrivait même au chapitre d'opposer une fin de non recevoir aux sollicitations des Consuls. Naturellement, comme d'ailleurs dans toutes les maîtrises de France[2]), défense expresse était faite au maître de musique de donner des leçons en ville et d'assister aux fêtes profanes, et cette double interdiction occasionnait de fréquentes réprimandes adressées aux maîtres trop indépendants[3]), quand elle n'entraînait pas l'exclusion des délinquants. Nous verrons plus loin que Campra, tout le premier, se mit dans le cas d'être renvoyé pour avoir désobéi à ces prescriptions.

Scholastique Pitton, l'historien d'Aix, n'a pas manqué de rendre hommage au mérite artistique de la maîtrise métropolitaine[4]). Sans remonter jusqu'à la réception du duc de Savoie, le 17 novembre 1590, à laquelle elle participa[5]), nous savons que, l'année même de la naissance de Campra, le 17 janvier 1660, lors de l'entrée de Louis XIV à Aix, le *Te Deum* fut chanté «à double corps de musique». Quelques jours après, le 3 février, pour célèbrer la conclusion de la paix des Pyrénées, le roi serendit à Saint-Sauveur avec toute la cour et Pitton de narrer ainsi la somptueuse cérémonie qui s'y déroula. «Après que le *Te Deum* fut chanté en Musique sur les Orgues, la fanfare des Trompettes, le son des Tambours et le bruit des Mousquetaires du Roy rangés dans la place Saint-Sauveur se furent mêlés à l'armonie des instruments de Musique et à la voix des Prêtres, tout ce que nous eûmes de Canons et de Boïtes fit feu[6]).» Des témoignages ultérieurs viennent confirmer l'excellente réputation de

1) E. Marbot, Loc. cit. p. 20. Le ms. 83 de la Bib. Méjanes à Aix, intitulé: *Réglement de S^t Sauveur*, ms. qui est du XVIII^e siècle, montre à quel point le chapitre aixois entendait sauvegarder les droits de l'oreille, puisqu'il prescrivait à l'organiste de jouer dansle ton des cloches, quand celles-ci sonnaient. Sur l'orgue de S^t Sauveur, voir E. Marbot. Loc. cit., et abbé E. F. Maurin, *Notice historique et descriptive de l'église métropolitaine S^t Sauveur d'Aix*. Aix, 1839. p. 44.

2) Notamment, par une délibération du 6 nov^bre 1665.

3) Sur ce point, consulter l'abbé Clerval, *L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, 1889, Abbés A. Collette et A. Bourdon, *Histoire de la maîtrise de Rouen*, 1892, Abbé E. Marbot, *Notre maîtrise métropolitaine*, 1883, p. 56, 57 et notre ouvrage, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes*, 1906. — Introduction. — En ce qui concerne Aix, ces interdictions remontaient à la délibération du 4 novembre 1581.

4) «La Métropole d'Aix est composée, écrit-il, d'un très auguste chapitre dont le chef est l'Archevêque, d'un Prevost, d'un archidiacre, de deux personnats cabiscol et sacristain, de 16 chanoines. Il y a pour le service de l'Eglise 20 Bénéficiers ou Semi-Prébendez et un plus grand nombre de clers et une *très-bonne musique.*» (*Annales de la S^te Eglise d'Aix, à Mgr l'Eminentissime Cardinal Grimaldi* par M. Jean Scholastique Pitton, Lyon. 1668. — Préface. p. 4.

5) Scholastique Pitton, *Histoire de la Ville d'Aix*, Aix, 1666, pp. 348—349.

6) Ibid. pp. 488, 489.

la maîtrise de Saint-Sauveur, en nous apportant d'intéressants détails sur ces exécutions «à double corps de musique». Elles consistaient en vastes ensembles auxquels prenaient part la «musique» proprement dite, c'est-à-dire le corps des chanteurs de la Métropole, et une bande d'instrumentistes qui, en outre, collaboraient aux diverses manifestations de la vie municipale; c'est ainsi, qu'à l'occasion des nombreuses fêtes données à Aix en 1687 «pour l'heureux retour de la Santé tant désirée de Louis le Grand», une messe d'actions de grâces est célébrée à S^t^ Sauveur, «dans laquelle la Musique de cette église soutint si bien sa réputation d'être une des meilleures du royaume» [1]). Puis, lorsque le Parlement s'associe aux réjouissances, il fait élever dans le fond d'une des salles de son palais un vaste théâtre destiné à la musique: «Il était divisé en trois portions, celle du milieu pour la Musique, et celles des cotez, l'une pour les violons et les hautbois, et l'autre pour les trompettes, les fifres et les tambours»[2]). Voilà donc très nettement indiquée la composition des corps de musique. Quant à la messe du S^t^ Esprit, «elle fut chantée par la Musique avec une très grande solennité, et les excellantes voix qu'on avait choisies secondèrent si bien par leurs admirables accords l'art et la beauté de la composition des Motets qu'un très habille Maître[3]) avait faits sur le sujet de la joye, et de la reconnaissance publique, qu'elles augmentoient toujours par de nouveaux charmes l'admiration des assistans . . . le *Te Deum* fut continué par les deux corps de musique, parmi les bruits agréables des Violons, des Trompètes et des Hautbois qui se succédoient mutuellement, ce qui faisoit tout ensemble une mélodie surprenante»[4]).

Rendant compte d'une cérémonie célébrée au Parlement, à la même intention, de Haitze vante l'*Exaudiat* «qui fut continué par les deux corps de musique, par les violons, les hautbois et les trompettes, s'entremêlant et se reprenant agréablement»[5]). Ceux-ci se faisaient entendre «dans les pauses de la Musique»[6]).

C'est vraisemblablement à des cérémonies de cette nature et de ce caractère que fait allusion le lyonnais Ménestrier en parlant de «l'espèce de chant dramatique composé de divers passages de l'Écriture sainte que l'on appliquait à divers sujets, et *qu'on chantoit à plusieurs parties et à*

1) *Relation générale et véritable des Fêtes de la Ville d'Aix pour l'heureux retour de la Santé tant désirée de Louis le grand, A Monsieur Louis Antoine de Ruffi, Gentilhomme de Marseille*, par Pierre Joseph de Haitze, Aix, 1687. Lettre du 10 février 1687. p. 6.

2) Ibid., Lettre du 11 février 1687, p. 15.

3) Le «très-habille Maître» n'est autre que Guillaume Poitevin qui, ainsi que nous l'avons vu, ne se démit de ses fonctions, et encore provisoirement, qu'en 1693. — Il ne reste rien des motets auxquels fait allusion de Haitze.

4) De Haitze, Loc. cit. p. 15.

5) De Haitze. Loc. cit. Lettre du 11 février 1687, p. 17.

6) Ibid. Lettre du 16 février 1687, p. 43.

plusieurs chœurs»[1]). De son côté, Pierre Perrin, dans la préface de ses *Cantica pro Capella Regis*, signale qu'en Languedoc et en Provence, «où les peuples sont plus adonnez et entendus à la musique», les églises retentissaient de pièces composées sur des textes non liturgiques[2]). Telles étaient la maîtrise et le milieu artistique où le jeune Campra devait poursuivre son éducation musicale. A l'âge de 18 ans, ses progrès s'affirment si rapides qu'il obtient de porter, non plus la robe rouge des écoliers, mais la robe noire des clercs (1678).

«Monsieur l'Administrateur a dict que André Campra, Gaspard Gille et Joseph Boullet, enfants de chœur, demandent à Messieurs qu'il leur plaise leur donner la robe noire, attendu leur âge.

Surquoy a esté délibéré que la robe noire sera donnée aux dits Campra, Gille et Boullet, sans préjudice de l'antieneté des autres serviteurs[3]).»

Mais, avec la science, l'esprit de Campra s'ouvre à d'autre musique que celle qu'il entend à Saint-Sauveur. Il va en ville, chante des œuvres profanes, assiste probablement même à des représentations théâtrales. Dès 1660, on avait fondé à Aix un jeu de paume où les troupes ambulantes qui parcouraient le midi, jouaient la comédie[4]). Nous savons par ailleurs, qu'en Provence, le mouvement dramatique prenait une grande intensité dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle. En 1646, l'abbé de Mailly faisait représenter à Carpentras l'opéra d'*Achebar, roi du Mogol*[5]). Le Provençal Pierre Gaultier avait obtenu de Lully, l'autorisation de monter un opéra à Marseille, où on exécuta sous sa direction, le 28 janvier 1682, un opéra en 3 actes, dont il était l'auteur, *Le Triomphe de la Paix*[6]). Ce Gaultier promenait sa troupe dans la vallée du Rhône et même en Languedoc, et nous connaissons une partie du répertoire qu'il interprétait, répertoire qui comprenait plusieurs opéras de Lully. «L'an susdit (1687), rapporte le *Manuscrit Languet* de Carpentras, l'opéra de Marseille a esté joué pendant l'esté à Avignon soubs M. Gautier, organiste dudict Marseille, où l'on a joué pendant les mois de juillet et août, l'opéra de *Phaéton*, et pendant les mois de septembre et d'octobre, l'opéra d'*Harmide*, et pendant les mois de novembre et commencement de décembre l'ont continué et ils sont retournés à Marseille[7]).»

---

1) Le P. Menestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681, p. 135. «C'était particulièrement aux Solemnitez des Noces et aux funérailles des Princes que ces *Motets en Dialogues, en récits et à divers chœurs* se chantoient.» — d° —

2) Voir H. Quittard, *Un musicien en France au XVII^e^ siècle, Henry Du Mont.* 1906, p. 152.

3) Arch. des Bouches du Rhône — Délib. capitul. du chapitre de S^t^ Sauveur d'Aix, Registre 23 f° 162^vo^. Délib^on^ du 4 Mai 1678.

4) Ce renseignement nous a été fourni par M. l'abbé Marbot.

5) Menestrier. Loc. cit. pp. 177, 178.

6) Sur Pierre Gaultier, voir Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, p. 477, Dangeau, *Journal*, I. p. 119, A. Rostang, *Mémoires de l'Académie de Marseille*, 1872—1874, p. 371.

7) Bibliothèque de Carpentras, *Manuscrit de Languet* de 1682 à 1697. N° 1208.

M. André Gouirand nous entretient, d'autre part, des bandes de violons qui pullulaient en Provence et qui prêtaient leur concours aux fêtes, cérémonies et divertissements de toute nature[1]). A Lyon, les archives de la Charité révèlent l'existence d'une «Académie royale de musique», organisée dès 1671 par les frères Salx et Nicolas Le Vasseur[2]). Malgré l'absence de documents explicites, il faut admettre que la ville d'Aix, capitale de la Provence, cité parlementaire et érudite, n'était pas privée de pareils spectacles. En 1662, l'assemblée des Consuls fixe le prix des places pour les «nouvelles pièces», entendez par là les opéras, et revient sur cette question le 20 mai 1666[3]). Probablement, la troupe de Gaultier s'en fut donner des représentations à Aix.

Mais, à côté des entreprises laïques, d'autres compagnies contribuaient à propager à Aix le goût des opéras et ballets. C'est ainsi que le collège des Jésuites, non content de servir de théâtre aux tragédies scolaires classiques, donnait encore l'hospitalité à des ballets avec musique. Une curieuse plaquette, datée de 1686 et imprimée à Cologne, apporte là-dessus les plus grandes précisions[4]).

Les Pères Jésuites d'Aix, pour fêter la nomination du nouvel archevêque, avaient fait représenter en 1686 un ballet où le successeur du cardinal Grimaldi apparaissait sous les traits d'un héros environné de personnages mythologiques, Jupiter, Hercule, Orphée, Apollon, Mercure, etc. Et le factum en question de s'indigner de cette réception «si profane et si payenne», de ce divertissement où «l'Innocence, la Vérité et la Religion ne paraissent que pour être deshonorées»[5]). Il reprochait durement aux Jésuites d'inspirer à la jeunesse une dangereuse passion pour la danse que condamnent les saints Docteurs.

Les occasions ne manquaient donc pas à Campra de s'initier à la musique dramatique. Il faut croire qu'il en abusa, car le chapitre, fort

On savait déjà que Pierre Gaultier avait séjourné à Avignon. Une pièce de ses *Symphonies*, publiées par Ballard, en 1707 est intitulée: «Les Prisons», et porte l'indication ci-après: «L'Auteur composa cette pièce dans les Prisons d'Avignon» (pp. 14, 15). Le texte du ms. de Carpentras nous apprend de plus un détail encore inédit, à savoir que Pierre Gaultier était organiste à Marseille.

1) Consulter à ce sujet André Gouirand, *La Musique en Provence et le Conservatoire de Marseille*, 1908, pp. 49 et suiv.

2) Voir Arch. de la Charité de Lyon: F. 13 (1671—1699), E. 299 (1687—1688) et E. Vingtrinier, *Le Théâtre à Lyon au XVIII^e siècle*, 1879, pp. 3, 4 et suiv.

3) Renseignements fournis par M. Jaqmin, archiviste départemental à Aix. Il était défendu aux comédiens, en 1666, de réclamer pour le prix des places, une somme supérieure à la taxe réglementaire (15 sols), et cela, sous peine de 300 livres d'amende.

4) *Avis aux Révérends Pères Jésuites d'Aix-en-Provence, sur un Imprimé qui a pour titre*: *Ballet dansé à la Réception de Monseigneur l'Archevêque d'Aix*, Cologne. 1686. Bib. nat. Ld[39] 217).

5) Ibid. p. 14.

des règlements auxquels nous faisions allusion plus haut, prit, en mars 1681, la détermination de le congédier. Mais Campra fit amende honorable; il «demande à Messieurs qu'il leur plaise voulloir le recepvoir au pardon de sa fautte protestant voulloir être plus sage à l'advenir que par cy-devant, si le chapitre a la bonté de le reprandre».

Les chanoines se laissent toucher et reprennent l'enfant prodigue; ils décident que Campra rentrera au chapitre aux mêmes conditions et gages que précédemment, seulement, ils prononcent une fois de plus l'interdiction d'assister aux représentations profanes:

«Deffences sont faites, dit la délibération capitulaire du 26 mars, à luy et à tous les autres serviteurs du Chapitre de faire ny d'adcister aux opérats qui se font dans la ville, soit pour y jouer des instruments ou pour y chanter, soubz payne de congé, sans que M. l'Administrateur puisse leur en donner la permission, et que l'hors qu'ils seront employés pour aller chanter à des processions ou à d'autres églises, ne pourront y aller sans l'expresse permission dudit Sieur Administrateur soubz les mêmes peines de congé et la présente déllibération sera lue à la table de la communauté par le greffier» [1]).

Voilà donc André Campra rentré en grâce auprès du chapitre, et cela si bien, que le 27 mai 1681, les capitulants, pour lui témoigner leur bienveillance, le nomment benéficier de leur église. Messire Jean Baptiste Armand, prêtre, sous-sacristain, nommé à un bénéfice vacant, s'était démis à cette occasion, «de la chappellanie fondée au grand autel soubz le tittre du S[t] Esprit, de laquelle il estoit recteur» [3]). Les chanoines confèrent cette chapellenie à «Messire André Campra, clerc tonsuré comme plus entien serviteur du chapitre» [4]).

Campra ne devait pas profiter longtemps des avantages que lui accordait ainsi le chapitre. Un peu plus de deux mois après être entré en posession de sa chapellenie, le 7 août 1681, il quitte Aix pour Arles où le chapitre de St. Trophime l'appelle en qualité de maître de musique.

«Monsieur l'Administrateur a dict que André Campra, serviteur de l'Eglise vient prendre congé de luy le septiesme du courant pour aller jouir de maistre de musique au Chapitre d'Arles, de quoy en a vollu donner cognoissance à Messieurs. Sur quoy a esté dellibéré que ledit Campra ne sera plus reçu au service de ceste église» [4]).

La Borde rapporte que Campra fut appelé à Toulon en 1679 pour remplir des fonctions de maître de musique de la cathédrale [5]) et cette allégation, acceptée par Fétis, a été répétée par la plupart des biographes de notre musicien. Les documents que nous venons de citer la rendent

1) Délib. capit. du chap. de S[t] Sauveur d'Aix. Reg. 23. f° 219. 29 mars 1681.
2) Ibid., Reg. 23. f° 222[ro], 27 mai 1681.
3) Ibid.
4) Délib. cap. du chap. de S[t] Sauveur. Reg. 23, f° 225[vo], 10 août 1681.
5) La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, III. p. 401.

bien improbable, car ils se concilient mal avec une absence de Campra entre 1678 et 1681. — En 1678, en effet, Campra reçoit la robe noire; en 1681, il est pourvu d'une chapellenie «en qualité de plus ancien serviteur», circonstances qui amènent l'abbé Marbot à infirmer le dire de La Borde et de Fétis[1]). Cependant, La Borde déclare que la notice donnée par lui sur Campra est de la propre main du musicien. Il se pourrait donc que celui-ci ait fait un court séjour à Toulon en 1679, comme maître de musique provisoire.

«St Sauveur, écrit M. Marbot, l'aurait prêté à St Marie de la Seds de Toulon, pour remplacer momentanément son maître de musique, comme il lui avait prêté son organiste Eustache Foudré, en 1661 et 1664, pour le relevage de ses orgues»[2]).

Observons néanmoins que les registres du chapitre d'Aix restent muets sur cette absence de Campra, et qu'aucun document des archives de Toulon ne contient mention du séjour que le musicien aurait fait dans cette ville en 1679[3]).

II.

Le séjour de Campra à Arles, comme maître de musique de la métropole de St Trophime dura deux années, de 1681 à 1683. Nous avons vu que notre musicien avait quitté le chapitre d'Aix le 7 août 1681. Le 22 août, le chapitre d'Arles lui confiait la direction de sa maîtrise:

«Cedit jourd'hui, le chapitre a receu pour Maistre de chapelle, Mr André Campra, aux gages ordinaires»[4]).

Quels étaient ces gages ordinaires et comment était composée la maîtrise de St Trophime? Un manuscrit des Archives d'Arles, va nous permettre de répondre à ces deux questions.

Nous y lisons, en effet, que le «corps de musique» se composait: (a) d'un maître de musique qui avait pour ses honoraires: 1°) la table commune avec les autres ecclésiastiques attachés au chapitre, 2°) 150 livres en argent, 40 en casuel, et environ 150 livres de casuel supplémentaire en assistant aux processions des confréries; (b) de 4 enfants de chœur, nourris, logés, «et entretenus sains et malades» par le chapitre, excepté seulement pour la fourniture des bas. Ces enfants n'avaient pour toute récompense que les modiques étrennes que quelques chanoines leur

1) Abbé Marbot, *Gilles, Cabassol et Campra*, p. 11.

2) Ibid. — Le 22 mai 1663, on vote 200 livres pour remonter les orgues de la cathédrale. Arch. mun. de Toulon, BB. 63 f° 66.

3) Les recherches effectuées à notre intention par M. Mireur archiviste du Var sont demeurées négatives, et on ne trouve aucune mention du passage de Campra à Toulon dans l'ouvrage que Mgr Tortel a consacré à la cathédrale de cette ville: Mgr Tortel, *Notice historique sur l'église Ste Marie de Toulon*, Toulon 1895.

4) Arch. dép. des Bouches-du-Rhône. — Délib. du Chapitre d'Arles. 22 août 1681, f° 263vo.

donnaient, et qui ne s'élevaient pas à plus de 9 livres. Lorsqu'ils quittaient la maîtrise, le chapitre leur fournissait un habit complet, 2 ou 3 chemises et 60 livres en argent

Outre les 4 enfants titulaires, il y en avait 2 ou 3 surnuméraires; ceux-ci n'étaient point entretenus et avaient seulement l'espoir d'obtenir une place, au fur et à mesure des vacances [1]).

Tel était donc l'état de la maîtrise lorsque Campra y entra. Pour les organistes, le chapitre procédait par contrat passé par devant notaire. Ainsi, le 20 septembre 1619, François Trouche, maître organiste d'Arles s'engageait à toucher des orgues à S[t] Trophime, les dimanches et jours de fêtes, moyennant un salaire de 120 livres. La convention comptait pour 3 années, et l'organiste s'obligeait, en outre, à donner tous les jours une leçon à un des enfants de chœur [2]).

Le séjour de Campra à la maîtrise d'Arles paraît s'être effectué en toute tranquillité. Nulle mention ne figure, dans les registres capitulaires, de difficultés survenues entre le maître de musique et les chanoines. Campra assagi ne mérita aucune réprimande pendant les deux années qu'il passa à S[t] Trophime. En revanche, il eut à exercer ses talents, non point seulement, conformément aux devoirs de sa charge, mais encore pour des fêtes profanes auxquelles il prêta sa collaboration, avec l'assentiment du chapitre.

Il existait, en effet, à Arles, une «Académie» dotée de Lettres patentes par Louis XIV en septembre 1668 [3]). Cette Académie, qui fut affiliée à l'Académie française, le 5 février 1670, avait coutume, à chaque commencement d'année, de faire dire une messe du S[t] Esprit, laquelle était chantée. En 1682 et 1683, on célèbra cette messe aux Cordeliers, et la partie musicale en fut, sans doute, confiée à Campra. Lors de la naissance du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV (6 août 1682), la ville d'Arles, comme toutes les autres villes de France, se livra à des réjouissances. «On chanta un *Te Deum* après vespres, et l'on fit ensuite la procession de Saint-Genès à l'accoustumée [4])». L'Académie, de son

---

1) *Recherches pour Servir à l'histoire ecclésiastique d'Arles* par Véran (Ms. Arch. d'Arles). T. I., p. 209. — Communiqué obligeamment par M. l'abbé Chailon, curé de l'Albaron. L'archevêque d'Arles, au moment où Campra fut nommé titulaire de la maîtrise métropolitaine, était M[gr] de Monteil de Grignan. Voir abbé Trichaud, *Histoire de la S[te] Eglise d'Arles*, 1857. pp. 163—174.

2) Contrat du 20 7[re] 1619. Notaire Claude Saxy d'Arles, f[o] 261.

3) Voir sur ce point *L'Académie d'Arles au XVII[e] siècle, d'après les documents originaux, Etude historique et critique* par A. J. Rance, 3 vol. in-8[o]. Paris, 1886—1890. Dès l'année 1622, sous l'inspiration de M. de Grille d'Estoublon, il s'était formé à Arles une sorte de cour d'amour, sous le titre *d'Académie du bel esprit et de la belle galanterie.* Cette Académie n'eut qu'une existence éphémère, mais elle donna peut-être l'idée de celle qui la suivit et qui se fonda en 1666. (Rance. I. p. 155).

4) Arch. d'Arles. Livre B. Sacristie p. 359. Signé «Boche Sacristain». Nous savons par le ms. 788 de la Bibliothèque Méjanes d'Aix (*Annales de la Ville d'Aix*)

côté, organisa une fête particulièrement brillante[1]), dont les registres de la compagnie ont conservé le détail. Le programme en fut arrêté dans la séance du 1er octobre 1682. M. d'Ubaye était chargé de prononcer le panégyrique du roi, et la cérémonie devait comprendre une importante partie musicale «La musique commencera un récit, disent les registres, dont M. Giffon s'est chargé à l'honneur de M. le duc de Bourgoigne et de la maison royalle[2])». On fit des répétitions en présence des Académiciens les plus compétents en matière musicale, et la fête fut fixée au 19 octobre. «MM. de Boche, de Cays et Giffon et M. de Gageron qui s'entendent bien en concert, prennent la peine de voir l'essay de l'opéra que ces messieurs de la musique doitvent faire; ils ont rapporté que le tout serait comme il faut[3])». Les «messieurs de la musique», que mentionne le registre académique, sont les chanteurs de la cathédrale auxquels s'étaient joints quelques symphonistes «externes» de la ville[4]). Ce même registre décrit minutieusement le dispositif arrêté pour l'aménagement du local des Pénitents où se déroula la cérémonie, et entre autres, la décoration de l'emplacement réservé à la musique[5]). Puis, il relate les diverses particularités de la fête. Après le panégyrique du roi, «Messieurs de la musique se firent ouïr, et l'on admira la douceur et la variété de la Symphonie, aussi bien que les récits et vers qui la composoient. M. Giffon les avait faicts et heureusement adjustés aux honneurs du roi et du prince nouveau-nai». La musique acheva la séance, après quoi, on reconduisit les personnages de distinction qui y avaient assisté[6]). L'«opéra» exécuté en cette circonstance se composait de parties symphoniques, de récitatifs et d'airs; c'était quelque chose comme une cantate, un prologue succinct de tragédie lyrique, une de ces compositions de circonstance, allégoriques et courtisannesques, où la mythologie relevait de majesté olympienne les compliments de rigueur. Quant à l'auteur de la musique, il n'était vraisemblablement autre que Campra. Nous voyons,

---

que les réjouissances faites pour célébrer la naissance du duc Bourgogne occasionnèrent à la ville d'Arles une dépense de 435 livres, 11 sols, 10 deniers.

1) Rance. Loc. cit. III, p. 405.

2) Regist. de l'Académie f° 217, Séance du 1er octobre 1682, et Rance, III, p. 408.

3) Ibid.

4) Il ne semble pas qu'il y ait eu à Arles de corps de musique profane de 1680 à 1685. La musique de St Trophime devait faire les frais des fêtes arlésiennes.

5) «On avait mis une tapisserie de point fort fine et desliée depuis la voûte jusqu'au balustre en cette partie de la Chappelle [des Pénitents gris], où l'on devoit loger la musique». Regist. de l'Académie f° 217.

6) Il y avait là, outre des prélats assez nombreux, des dilettanti fort distingués, entre autres le marquis de Châteaurenard, grand amateur de musique, qui possédait un luth ayant coûté 110 pistoles; «seul, rapporte M. Rance, M. Jean de St Martin d'Arles se vantait d'en posséder un meilleur» (Rance, Loc. cit. II, p. 412, en note. La *Gazette de France*, N° 106, p. 723 et le *Mercure galant* de novembre 1682, pp. 289 à 295 donnent des relations de cette fête.

en effet, quelques années plus tard, lors d'une cérémonie analogue (Fête en l'honneur du rétablissement du roi le 8 février 1687), l'Académie d'Arles demander au même Giffon les paroles d'un cantique à la gloire de S. M., paroles qu'elle fait mettre en musique «par le S^r^ Aubert, maistre de chapelle de la cathédrale d'Arles, l'un des plus célèbres compositeurs et du meilleur goût qu'il y ait en France[1])». Plus loin, le *Mercure galant* nous apprend qu'il y avait un prélude symphonique suivi du motet ou cantique dont les paroles étaient dues à M. Giffon[2]). Ainsi, c'était au maître de musique de la cathédrale que les Académiciens avaient confié en 1687 la partie musicale de leur fête, et ils avaient sans doute agi de même en 1682. De sorte que M. Giffon aurait été le premier librettiste de Campra, et que notre musicien aurait fait ses débuts dans le genre divertissement, lors de son séjour à Arles.

Mais Campra put utiliser ses talents en d'autres circonstances et, notamment, lors de la soutenance des thèses au collège des Jésuites. Ces soutenances s'accompagnaient, en effet, de musique; et nous le savons par le récit qui nous a été conservé d'une solennité littéraire célébrée au collège le 26 août 1683, peu de temps après que Campra ent quitté Arles[3]). Arnaud Eymin y soutenait une thèse de rhétorique dédiée à l'Académie d'Arles, et la séance s'ouvrit par «un concert d'instruments pour désennuyer l'Assemblée, en attendant qu'on commençât[4])».

Il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce que Campra eût collaboré à quelque fête du même genre, ou à quelque représentation théâtrale donnée par les R. R. P. P.

Le séjour de Campra à Arles ne paraît pas s'être prolongé au-delà du mois de mai 1683, car une délibération capitulaire, en date du 14 mai, décide la nomination d'un autre maître de chapelle:

«Ce jourd'huy 14 may 1683, a esté tenu chapitre par messieurs cy-dessous escrits — — —

Ce jourd'huy, le chapitre a receu pour maistre de Chapelle M. Fauconet aux gages ordinaires» [5]).

Ce fut sans doute Fauconet, successeur de Campra à la maîtrise

1) Voir à ce sujet le *Mercure galant* de mars 1867, pp. 66—76. — C'est encore la musique de la cathédrale dirigée par M. Aubert, maître de chapelle qui se fait admirer à la cérémonie célébrée chez les Pénitents bleus en la même circonstance. *Mercure galant*, février 1687, p. 177.

2) Ibid.

3) Nous verrons plus loin que Campra quitta Arles en mai 1683. Les Jésuites dirigeaient le collège d'Arles depuis 1636. La plupart des Académiciens de cette ville avaient été leurs élèves.

4) Bib. Méjanes. Ms. 839. *Mercure galant* de nov^bre^ 1683, p. 113. — Voir aussi Rance, *l'Académie d'Arles au XVII^e^ Siècle*, II. pp. 468—477 et *Une thèse de rhétorique au Collège des Jésuites d'Arles*. Marseille, 1887.

5) Arch. dép. des Bouches du Rhône. Délibérations du Chapitre d'Arles, 1683, f° 19^vo^.

métropolitaine, qui dirigea l'exécution des «concerts» dont s'accompagna la soutenance de thèse du jeune Eymin.

III.

En quittant Arles, Campra s'était rendu à Toulouse où il avait su que la maîtrise de S[t] Etienne était vacante, et où il devait demeurer 11 ans, en qualité de maître de musique de cette église. Les registres des délibérations du chapitre métropolitain conservés aux archives départementales permettent de reconstituer le cadre où Campra vécut alors. Sans présenter l'aspect important qu'il devait revêtir au XVIII[e] siècle, aspect dont le chevalier du Mège a retracé le tableau [1]), le chœur de S[t] Etienne, par le nombre et la qualité des voix qui s'y faisaient entendre, pouvait, à juste titre, passer pour un des meilleurs et des plus fournis de France. Les cérémonies du culte se déroulaient dans une pompe grandiose, digne de l'antique et glorieuse cité et, sans aucun doute, l'atmosphère artistique de la ville des Capitouls n'alla point sans influencer profondément le génie du jeune maître de chapelle. Toulouse n'était alors que poésie et musique. Fêtes publiques, entrées princières s'environnaient d'exécutions musicales. Les Capitouls ne sortaient point sans se faire précéder de leur «Vergier» portant la verge d'argent, de leurs «Trompetes et Hautbois dits Ménestriers [2])». A la cathédrale, le chapitre prenait le plus grand soin de l'entretien des belles orgues de la tribune; le 29 décembre 1677, ils en confiait la réparation, moyennant 600 livres, à un sieur Joyeuse de Pézenas [3]). La maîtrise était l'objet de toutes ses attentions; l'entretien s'en prenait à bail de durée variable (2 ou 3 ans) et renouvelable, et le fonds du chapitre des archives notariales de Toulouse a conservé, notamment, un des contrats intervenus à cet effet entre les cellériers du chapitre et M[e] Pierre Mourgue dit Cousin, prêtre et prébendier de S[t] Etienne. Il s'agit du bail de la maîtrise de S[t] Etienne, passé le 25 novembre 1644, par devant M[e] Hugues Brassac, notaire. Cette pièce, fort intéressante, indique les conditions auxquelles le chef de la maîtrise devait se soumettre:

1) «Dans les cérémonies, écrit M. du Mège, le chœur de la métropole devait renfermer 98 ecclésiastiques; et si on ajoute à ceux-ci, lorsque l'archevêque était présent, ses 8 grands vicaires, on atteindra le chiffre de 105 et l'on aura une idée de la pompe des cérémonies, de l'aspect imposant que présentait ce chœur dans les tribunes duquel était placée la chapelle de musique ....» (*Histoire des institutions de Toulouse*, par le chevalier A[re] du Mège, Toulouse, 1844, III, pp. 149—150). — Sur l'église S[t] Etienne, consulter aussi d'Aldéguier, *Notice*, dans les *Mémoires de la société archéologique du midi de la France*. T. I. 1832.

2) Relation de l'entrée d'Anne de Montmorency, gouverneur de Languedoc, 28 juillet 1533. (*Annales de la Ville de Toulouse* par de Rozoi, Toulouse, 1772. II. pp. 18. 19). Sur les ménétriers de Toulouse, cf. Morin, *Les associations coopératives de joueurs d'instruments à Troyes, au XVII[e] Siècle.* Troyes, 1896. Les statuts des ménestriers toulousains remontaient à l'an 1492. (Morin. Loc. cit. p. 23).

3) Délib. du Chapitre de S[t] Etienne. — 29 décembre 1677.

«Premièrement, sera tenu d'entretenir de la dépense de bouche huit enfants portant robe et un autre supernuméraire pour prendre la robe et entrer dans le chœur pour suppléer à celui qui pourra être malade. Plus sera tenu de nourrir un sous-maître capable d'enseigner les enfants à la musique et de chanter sur le livre.

Plus sera tenu de nourrir un maître de grammaire qui lui sera baillé par Messieurs du Chapitre pour enseigner les lettres de grammaire et écriture auxdits enfants.

Plus sera tenu de tenir blancs et nets lesdits enfants et faire aussi blanchir le linge nécessaire pour l'usage de lad. maîtrise . . .

Sera aussi tenu led. Mourgue, à la fin de cette charge, laisser un livre de messes et magnificats pour servir au chœur.

De plus sera tenu à enseigner à son possible auxd. enfants la musique et composition d'icelle et en avoir tel soin qu'un bon maître doit avoir»[1]).

Les conditions matérielles auxquelles le bail était consenti présentent pour nous un certain intérêt, car, vraisemblablement, elles ne furent guère modifiées lorsque Campra prit la maîtrise.

«Et pour subvenir aux susdites charges et son salaire, ledit Chapitre sera tenu lui faire bailler tous les jours huit pains mofflets et quatre miches de la boulangerie dud. Chapitre, qu'il prendra pour son droit d'entrée comme prêtre de chœur, ensemble la miche dud. sons-maître. Plus lui sera baillé tous les ans la quantité de huit pipes vin pur, et outre ce, lui sera baillé la somme de 150 livres en argent, pour le retranchement de quatre miches que les précédents maîtres avaient accoutumé de prendre par dessus les susdites. Comme aussi, lui sera baillé la somme de 50 livres pour les trois pipes vin retranchées des onze qu'on avait accoutumé de bailler aussi auxd. précédents maîtres. Et de plus, la somme de 60 livres pareillement accoutumé de bailler chaque année pour la nourriture du maître de grammaire».

Les registres des délibérations du chapitre de S^t^ Etienne montrent que ces conditions changèrent peu depuis 1644 jusqu'à l'arrivée de Campra. Nous voyons, en effet, que le 10 janvier 1681, l'assemblée capitulaire fait un réglement pour la maîtrise; elle donne une place de prêtre à Cousin qui, depuis 1678[2]), remplissait les fonctions de maître de musique et lui octroie 200 livres de gages, moyennant quoi il doit entretenir 9 enfants de chœur[3]). On reconnaîtra dans ces 200 livres de gages, les 200 livres qui figurent déjà au contrat Mourgue en remplacement de délivrances en nature (pain et vin). Après le départ de Cousin, le 17 avril 1682, on nomme à sa place Bouteiller, maître de musique au Mans. Mais le nouveau titulaire semble peu pressé de se rendre à son poste; au commencement de mai, il ne l'a pas encore rejoint, et comme le chapitre a l'habitude de faire composer un motet pour la

1) Arch. des Notaires. — Fonds du Chapitre de S^t^ Etienne. — Registre de Hugues Brassac, notaire.

2) Arch. dép. de la H^te^ Garonne. S^ie^ G. Délibération du 15 avril 1678; il était nommé pour 2 ans.

3) Délib^on^ du 10 janvier 1681.

fête de la Pentecôte, c'est le fils de son organiste, le sieur Lanes qu'il charge de soin [1]). L'absence de maître de musique avait pour résultat de provoquer de nombreuses auditions de candidats qui venaient se proposer et faire chanter dans le chœur. Campra eut vent de la vacance de St Etienne et accourut à Toulouse. Le 11 juin 1683, il est chargé de la maîtrise de l'église pour un an seulement, moyennant un contrat. Voici le texte de la délibération:

«Le Vendredy 11e Jour de Juin 1683, à huit heures du matin, dans la salle et lieu capitulaire de l'Eglise métropolitaine de Toulouse, ont été présents et assemblés en chapitre, suivant la coustume MM . . . [2]).

Monsieur de Rudelle, chantre, a proposé que le sieur Campra, maistre de musique qui a desjà fait chanter plusieurs fois dans le chœur, prie la Compagnie de vouloir luy donner la maîstrise d'icelle Eglise. Sur quoy il prie la Compagnie de délibérer. Et ayant esté opiné, il a esté arresté que led. Sr Campra est nommé à la maistrise de cette Eglise, et que le contrat luy en sera passé pour un an, par Monsieur le chantre et par Monsieur le Cellerier» [3]).

Les recherches effectuées à Toulouse pour découvrir le contrat passé entre Campra et le chapitre n'ont pas permis de mettre la main sur cette pièce; nous savons, cependant, qu'elle figurait dans les minutes de Thomas, notaire et secrétaire du chapitre de St Etienne [4]). Aussi, avons-nous transcrit plus haut les parties essentielles d'un contrat analogue passé en 1644.

Au chœur de St Etienne, Campra trouvait comme organiste ce Mathieu Lanes que nous avons vu composant le motet de la Pentecôte. Mathieu Lanes venait d'être nommé organiste pour 5 ans, en remplacement de son père décédé [5]). Nous connaissons aussi les noms de quelques-uns des musiciens qu'il allait diriger. C'est ainsi que la musique comprenait deux joueurs de serpent, dont l'un, déjà ancien, Nadal, avait été augmenté en 1680 [6]), et dont le second était entré la même année à St Etienne [7]). Il y avait aussi un sieur Solier «musicien», aux gages de

1) Délibons du 23 janvier 1682, du 17 avril 1682 et du 8 mai 1682.

2) Nous donnons ci-après les noms des membres du Chapitre présents à cette délibération: MM. de Comynihan, archidiacre, de Comère, archidiacre, de Rudelle, Chantre, de Pélauque, de Catel, Daussonne, de Flotte, de Lautrec, de Glatens, J. B. de Catelan, P. de Comère, Daspe, Despaigne, et de Julliard, chanoines.

3) Arch. dép. de la Hte Garonne. Sie G. Registre No 151. Le registre n'est pas folioté.

4) La collection des minutes de Me Thomas présente des lacunes; ces minutes ne sont conservées que dans le 4e registre de ce notaire, qui commence en 1690; les 3 premiers registres ont disparu.

5) Arch. dép. de la Hte Garonne. Sie G. Don du 22 octobre 1682.

6) Par délibération en date du 2 juin 1680, les gages du serpent Nadal furent augmentés de 40 sols par mois. Il est à remarquer qu'on trouve un François Nadal cité avec Campra dans une délibération du chapitre de N. D. de Paris du 31 décembre 1696. (Arch. nat. L. L. 225 fo 750—751).

7) Arch. dép. de la Hte Garonne. Don du 13 août 1680. Ce deuxième serpent touchait 8 livres de gages par mois.

15 livres par mois[1]), et une basse-taille du nom de Thonin, engagé le 22 novembre 1680[2]). La chapelle possédait encore un joueur de basse de viole, qui s'acquittait de ses fonctions à la satisfaction du chapitre, puisque celui-ci élève son salaire en 1681[3]).

Pour les grandes fêtes, on faisait appel à des «musiciens externes», résidant dans la ville, ou venus du dehors; ainsi, à l'occasion de la fête de St Etienne, le chapitre décidait, en 1681, de faire venir une basse-taille de Rodez et de lui payer son voyage[4]). D'ailleurs, Toulouse ne manquait ni de chanteurs, ni d'instrumentistes, et on s'en aperçoit bien, en parcourant la relation des fêtes qui s'y célébrèrent en 1682, en l'honneur de la naissance du duc de Bourgogne. Ce ne sont que concerts de toute espèce. A l'archevêché, lors du feu d'artifice dressé dans l'avant-cour du palais archiépiscopal, «les hautbois et les trompètes» se font entendre tour à tour des fenêtres[5]). Chez le premier Président, il y a une magnifique collation «avec un concert de voix mêlé de symphonie[6])»; concert encore avec tambours, trompettes et hautbois donné par Me Baladier, capitoul, au couvent de l'Observance de St Francois[7]). Les étrangers s'associent aux réjouissances nationales, et le séminaire des Irlandais, «quoique pauvre», célèbre magnifiquement la fête. De nombreux instrumentistes y exécutent un brillant concert, dans lequel, se souvenant sans doute de la harpe qui figure sur les armes de la verte Erin, ils introduisent cet instrument:

«Pendant les trois jours des réjouissances publiques, il y eut devant leur Porte un grand Feu de joye et sur une Galerie qui répond à la Rüe, estoit un Concert de Harpes, Guitarres, Flageolets et Flûtes douces, le tout accompagné de quelques voix qui, quoyqu'étrangères, ne laissoient pas de former une harmonie agréable qui duroit jusqu'à minuit»[8]).

Chez les Jésuites de la maison professe, les deux chapelles de St Etienne et de St Saturnin se réunissent pour chanter les vêpres:

«Un Concert de Trompètes, de Hautbois et de Violons commença les vespres qui furent chantées par une excellente Musique composée de toutes les plus belles voix des deux Chapitres (St Etienne et St Saturnin), et de la Ville»[9]).

---

1) Arch. dép. Hte Gne. Don du 13 août 1680.

2) Ibid. Don du 22 novbre 1680. Les gages de Thonin étaient fixés à 100 écus par an, avec la «miche», évaluée à 2 pistoles.

3) Don du 26 avril 1681; le joueur de viole touche 40 sols de plus par mois.

4) Don du 5 juillet 1681.

5) *Mercure galant*, octobre 1682. T. I. p. 218.

6) Ibid. p. 220.

7) Ce concert eut lieu le 2 septembre. Ibid. p. 235.

8) Ibid. pp. 238—239.

9) Ibid. p. 243. Chez les Dames chanoinesses de St Pantaléon, «les hautbois et les trompettes, placez dans le Ravelin de leur église, faisaient un agréable concert» (p. 247).

Ces divers documents montrent que Toulouse était riche en ressources musicales et que la musique y était activement cultivée.

A peine installé dans ses nouvelles fonctions, Campra manifeste des velléités de musique instrumentale. Sur sa proposition, le chapitre décide, le 25 juin 1683, que deux violons seront achetés «pour enseigner aux enfants[1])».

Ainsi Campra, qui, plus tard, devait introduire les violons au chœur de Notre Dame de Paris, s'employait déjà à propager l'usage de ces instruments dans la musique de St. Etienne. Les violons devenaient en effet nécessaires pour l'exécution des motets, dans lesquels la voix s'appuyait fréquemment sur deux dessus de violons. Nous rencontrerons des exemples de ce dispositif dans la propre œuvre de Campra. Peut-être aussi, le maître de chapelle songeait-il à la musique profane et aux fêtes qui se célébraient à Toulouse même, dans le collège des Pères de la Congrégation de la Doctrine chrétienne; là, on représentait à l'occasion de la distribution des prix que le Maire et les Capitouls donnaient tous les ans aux élèves de rhétorique, des tragédies accompagnées de chants et de ballets[2]). Il y avait aussi des fêtes musicales à l'occasion des *Jeux floraux*. Le 5 avril 1684, on chante dans le grand consistoire de l'Hôtel de Ville une pièce du sieur Aphroidise, maître de musique de l'église St Sernin, intitulée: *L'Ouverture des Jeux floraux de Toulouse*[3]).

Pendant cette première année de la direction de Campra, le chapitre s'attache définitivement la basse-taille Thonin; ce chanteur est nommé à vie, à raison de 20 livres par mois, «tant qu' il conservera sa voix[4])». Puis, le 9 juin 1684, à l'expiration de l'année pour laquelle Campra avait été engagé, celui-ci sollicite et obtient le renouvellement de son contrat, dont quelques particularités nous sont signalées dans la délibération capitulaire intervenue à cet effet. Nous y voyons que Campra, comme ses prédécesseurs, touchait des délivrances en nature, et non pas seulement des «miches» comme Mourgue, mais bien du blé:

«Le Vendredy neufviesme jour de Juin 1684, à l'issue des offices du chœur, dans la salle et lieu capitulaire de l'Eglise métropolitaine de Toulouse . . . Monsieur de Rudelle, chantre, a proposé que le sieur Campra, maistre de musique de la Chapelle de cette Eglise, prie la Compagnie de lui renouveler son contrat et de luy accorder les douze setiers et demy de bled qu'on donnoit aux précédents maistres, au dessus des vingt portés par son dernier contrat. Sur quoy, ayant esté opiné, il a esté délibéré que le contrat sera renouvellé pour quatre années audit sieur Campra et que la

1) Arch. dép. de la Hte Garonne. Série G. Reg. 151. Don du 25 juin 1683.

2) *Mercure galant*, septembre 1697, pp. 235 et suiv.

3) Aphroidise fut nommé maître de musique à St Etienne en 1696; il y précéda Farinelli. Cf. Beauchamp. III, p. 184.

4) Don du 26 janvier 1684.

Compagnie, luy accorde les douze setiers et demy de bled au-dessus des vingt portés par son précédent contrat, faisant en tout trente-deux setiers et demy » [1]).

Le premier contrat de Campra portait donc la mention d'une délivrance de 20 setiers de blé. La décision de l'assemblée capitulaire est tout à l'honneur de notre musicien; elle montre qu'on était satisfait de ses services à S[t] Etienne, car, non seulement on augmentait ses gages, mais encore, on se l'attachait pour une période de 4 années.

Toujours préoccupé de perfectionner l'éducation musicale des enfants confiés à ses soins et aussi, de développer au chœur l'élément symphonique, Campra propose, en 1685, de faire l'acquisition d'une «vieille basse» pour apprendre à ses élèves à en jouer[2]). Sa réputation a dû s'étendre et se confirmer, car nous le voyons appelé, en qualité de maître de musique, aux Etats de Languedoc qui se tinrent à Montpellier, du 23 octobre au 10 décembre 1685[3]).

La tenue solennelle des Etats comportait une partie musicale plus ou moins importante, *Te Deum*, *Messe du Saint-Esprit* et *Procession*[4]). Ces diverses cérémonies nécessitaient, non seulement un corps de chanteurs, que l'on réunissait à l'occasion de la session des Etats, mais encore des groupes d'instrumentistes. C'est ainsi que, pendant la tenue de 1628 à Toulouse[5]), un sieur Mathelin participe aux fêtes avec sa bande de violons et de hautbois. On lui délivre une gratification de 37 livres, 10 sols pour avoir joué, lui et ses compagnons, à la procession générale des Etats[6]). Nous retrouvons, 11 ans après, le même Mathelin en fonctions et touchant, pour le même motif, une gratification de 30 livres[7]).

Disons de suite que la partie vocale l'emportait de beaucoup sur la partie instrumentale dans les fêtes musicales qui accompagnaient la tenue des Etats. On chantait tous les jours à la messe; aussi, les sommes destinées à la rémunération des chanteurs sont elles plus considérables que celles qu'on alloue aux instrumentistes, dont le rôle paraît plus intermittent. Pendant la tenue de Béziers en 1637, les Etats décident que

1) D[on] du 9 juin 1684.

2) D[on] du 7 avril 1684.

3) Ce furent le Cardinal de Bonzy et le duc de Noailles qui présidèrent à la tenue des Etats. (*Histoire de la Ville de Montpellier* par Charles d'Aigrefeuille, 1737, T. XIX. pp. 458, 460.

4) Sur le cérémonial des Etats consulter: *Cérémonial des Etats généraux de la Province de Languedoc* par M. de Scudier, consul de Nismes. Bib. de Toulouse, ms. 989, f[o] 179 et aussi: *Cérémonial des Estats généraulx de la province de Languedoc*. Bib. d'Arles, ms. 9, f[os] 561—577.

5) Les Etats se tinrent à Toulouse en 1628, du 2 mars au 23 juin. Arch. dép. de la H[te] Garonne. Etats de Languedoc. C. 2300.

6) Arch. de la H[te] Garonne. C. 2300. f[o] 167 à 233. Inventaire sommaire p. 242.

7) Ibid. C. 2302. Inv. som. p. 264. — Etats de 1639 (du 21 novembre au 16 décembre).

le maître de musique de Béziers et ses compagnons recevront 600 livres pour avoir chanté à la procession des Etats et tous les jours à la messe. Seulement, on ajoutait, qu'à l'avenir, il serait accordé seulement 300 livres pour la musique, pendant la durée de la session. Les Etats, on le voit, n'ignoraient point l'économie [1]).

Durant cette session de 1637, l'organiste touchait 38 livres de gratification pour sa participation à la procession, et les joueurs de hautbois qui avaient assisté à la cérémonie recevaient une gratification de 32 livres [2]).

La satisfaction que les députés ressentaient de ces diverses manifestations musicales, se traduisait parfois par des distinctions concédées aux maîtres de musique qui avaient su leur plaire. Ainsi, lors de la tenue de Carcassonne en 1666—1667, les Etats témoignaient de la vive admiration qu'ils ressentaient pour le sieur Molinier, maître de musique, en le nommant, à vie, «intendant et maistre de musique des Etats» et cela, moyennant un salaire de 5000 livres par an, «à charge de composer une musique des 16 meilleures voix de la province [3])». Molinier prit comme survivancier le maître de musique du duc d'Orléans, le sieur des Sablières, pendant la session qui se tint à Montpellier en 1675 —1676 [4]). — Il s'agissait ici de Jean Granouillet, sieur des Sablières, l'associé de Perrin et de Guichard pour la gestion de l'Opéra [5]).

Lorsque Campra fut appelé à Montpellier pour diriger la musique des Etats pendant la session de 1685, il ne remplissait là que des fonctions d'intérimaire, car le maître de musique titulaire était Malet, depuis la fin de l'année 1684 [6]).

Ce Malet ne paraît pas devoir être confondu avec André Mallet, maître de musique de la chapelle des Etats depuis la fin de l'année 1705, où il remplaçait le sieur Moreau, démissionnaire, que son homonyme avait pris comme survivancier [7]). Il est possible que le Malet qui occupait

1) Arch. dép. de la Hte Gne. C. 2302bis à Béziers. — Séance du 15 décembre 1637. Inv. som. p. 737.

2) Ibid. Séance du 16 décembre 1637.

3) Ibid. C. 2315. fo 258. Session de Carcassonne, du 29 novembre 1666 au 7 mars 1667. Inv. som. p. 368.

4) Ibid. C. 2320. Session de Montpellier, de novembre 1675 à février 1676. Inv. som. p. 394.

5) Sur des Sablières, voir *Les Origines de l'Opéra français* par Ch. Nuitter et Er. Thoinan, Paris, 1886, pp. 184 et suiv., 320 et suiv. Un sieur de la Sablière, maître de musique des Etats de Languedoc, meurt à la fin de 1684 et une pension de 600 livres est accordée à sa veuve (Arch. dép. de la Hte Garonne, C. 2329). — C'est probablement le même musicien.

6) Arch. dép. Hte Garonne. C. 2329. — (Novbre, Décembre 1684).

7) Le sieur Malet ou Mallet, nommé en 1684 en remplacement de la Sablière, eut comme survivancier le sieur Moreau à la fin de 1692. (Etats de Languedoc. C. 2337 session de Pézenas du 20 novbre 1692 au 17 janvier 1693. Inv. som. p. 442). Il ne

l'emploi de maître de musique des Etats en 1685, n'était autre que ce Malet d'Avignon que nous voyons prendre part en 1683 au fameux concours institué pour recruter des maîtres de la chapelle royale [1]). Si cette hypothèse est exacte, on voit que Campra devait jouir déjà d'une grande réputation, pour que l'assemblée provinciale l'appelât à remplacer un maître qui avait eu l'honneur d'être mandé à Versailles. On trouve un écho de cette réputation précoce dans le *Sentiment d'un harmoniphile* de 1756. L'auteur, traitant des particularités de la vie de Campra, s'exprime ainsi:

«Son génie pour la Musique s'étant développé, il s'appliqua de bonne heure à la composition. A peine avait-il 25 ans, (1685) que sa réputation voloit de toutes parts» [2]).

Quoi qu'il en soit, avant de se rendre aux Etats, Campra demandait un congé pour aller à Aix. C'est ce que nous apprend la délibération capitulaire du 13 septembre 1685:

«Monsieur de Rudelle, chantre, a proposé que le sieur Campra, maistre de musique, prie la Compagnie de luy accorder la permission et la présence pour aller à son pays, et ensuite aux Estats où il est obligé de faire chanter. Sur quoy ayant opiné, il a esté délibéré que la Compagnie accorde le congé et la présence aud. Campra jusques à huit jours avant les festes de Noël» [3]).

Les chanoines voulaient bien prêter leur maître de chapelle, mais ils tenaient à ce qu'il eût rejoint son poste pour pouvoir préparer la solennité de Noël. Campra ne fut pas d'ailleurs le seul représentant de la maîtrise de S^t Etienne à Montpellier, car, le 6 octobre 1685, le chapitre accordait un congé à la basse-taille Thonin, pour lui permettre d'aller chanter pendant la tenue des Etats [4]).

Nous ne savons rien de précis sur le rôle que Campra joua à Montpellier et sur le salaire qui lui fut alloué pendant la tenue des Etats.

L'année 1686 voit surgir un différend entre Campra et les quatre cantoraux de S^t Etienne, différend dont les archives capitulaires ne

---

semble pas devoir être le même que le sieur André Mallet «nommé maître de musique des Etats à la place du sieur Moreau démissionnaire» [C. 2350 à Montpellier, du 10 décembre 1705 au 8 février 1706. Inv. som. p. 478]. C'est André Mallet qui composa *l'Impromptu de Nismes*, pastorale représentée le 9 décembre 1714 chez M. le Marquis de Maillebois, Lieutenant général pour le roi en Languedoc (de Beauchamps. Loc. cit. p. 89). — C'est peut-être le même personnage qui a composé la *Cantate patoise* et les *Psaumes* des mss. 1182 et 1185 de la Bibliothèque d'Avignon. Voir: A. Gastoué, *La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^e au XVIII^e siècle* (*Rivista musicale italiana*, T. XI, 1904).

1) Sur le concours de 1683 auquel 35 musiciens prirent part, voir M. Brenet, *La Musique sacrée sous Louis XIV*. 1899. p. 11.

2) *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*, 1756, p. 41.

3) Arch. dép. de la H^te Garonne. S^ie G. Registre N^o 151. — D^on du jeudi, 13 septembre 1685, à l'issue des offices du chœur.

4) Ibid. D^on du 6 octobre 1685.

disent pas la nature; une plainte contre Campra faisait l'objet d'une requête adressée par les cantoraux au chapitre. Après lecture de cette requête à l'assemblée capitulaire, deux chanoines et les cellériers sont nommés commissaires afin de mettre d'accord le maître de musique et les cantoraux[1]). Une semaine après, la paix régnait derechef au chœur de St Etienne, les adversaires ayant reconnu devant M. de Madron et les autres commissaires que leurs griefs réciproques n'existaient plus[2]).

A cette époque, Campra provoque l'achat d'une haute-contre de violon, et le choix d'un joueur de basse[3]). En même temps, le chapitre prend des mesures contre les chantres peu disciplinés qui montraient de la mauvaise volonté à chanter le plain-chant[4]).

Mais, Campra lui-même laissait enfreindre par les élèves la discipline de la maîtrise, et il s'entend menacer par le chapitre qui ne veut point que les enfants chantent au dehors sans une permission spéciale. Le samedi 23 mars 1686, l'assemblée capitulaire lui adresse un bref et décisif avertissement.

«Sur la proposition de Mr le Chantre, il a esté délibéré qu'en renouvelant les anciens réglemens, il est défendu au maistre de musique, à peine d'estre mis *foris*, de permettre que les enfans aillent chanter hors de l'église sans l'expresse permission de la Compagnie»[5]).

Nous ne tarderons pas à constater que Campra ne sembla pas tenir un compte assez sérieux de cet avis. Et pourtant, le chapitre de St Etienne se montre d'une large tolérance et accorde volontiers les permissions exigées par les réglements, lorsqu'il s'agit de faire chanter les enfants en dehors de l'église. C'est ainsi, qu'au mois de juin, il donne au maître de musique l'autorisation de les emmener chez les Pénitents blancs[6]).

Les documents que nous fournissent les archives capitulaires paraissent montrer que, si Campra s'acquittait bien des devoirs artistiques de sa charge, il n'était point sans témoigner d'une certaine négligence à l'égard de l'administration de la maîtrise. En août 1686, il fait congédier des enfants de chœur dépourvus de voix et le chapitre le charge de pourvoir à leur remplacement. Mais, en même temps, les chanoines procédent à la nomination de deux intendants qui devront remédier au désordre qui règne dans la maîtrise[7]).

---

1) Arch. dép. de la Hte Garonne. Don du vendredi 18 janvier 1686.
2) Ibid. Don du vendredi 25 janvier 1686.
3) Ibid. Don du 8 février 1686.
4) Ibid. — Même Don.
5) Ibid. Sie G. — Chapitre de St Etienne. Registre no 151. — Don du 23 mars 1686. — Cette prohibition était alors d'usage général. On la retrouve formulée par tous les chapitres, notamment à Rouen, à Nantes et à Blois.
6) Ibid. Don du 14 juin 1686.
7) Ibid. Don du 9 août 1686.

Campra ne tient pas la main à ce que les réglements soient strictement observés; il laisse faire, et la discipline s'en ressent. Aussi, le chapitre lui adresse-t-il, à nouveau, une verte réprimande pour sa négligence:

«M. de Rudelle, chantre, a proposé qu'il a esté averti, qu'au préjudice des défenses que la Compagnie a fait au Sieur Campra, maistre de musique, de laisser sortir les enfans que pour le service de cette église, il a entrepris néanmoings d'en faire sortir quelqu'un, mesme la nuit, à quoy il serait important de pourvoir. Sur quoy ayant esté opiné, il a esté délibéré qu'avant d'ordonner quelque peine contre led. Campra, il sera mandé par le bedau pour venir sur l'heure comparoistre devant le chapitre».

Aussitôt, le bedeau d'aller chercher Campra et de l'amener devant le chapitre. Là, M. de Comynihan, archidiacre et président, l'interroge sur les faits qui lui sont reprochés:

«A quoy led. Campra auroit respondu qu'il estoit vray que Louis, enfant de chœur, estoit sorty un soir seulement, en chaise, parce que Monseigneur l'Archevesque l'avoit souhaité ainsy, et que mesme led. Louis estoit revenu dans la mestrise à fort bonne heure et auroit dénié sous suportation les autres faits. Après quoy, led. Sieur de Comynihan luy ayant ordonné, de la part du Chapitre, de ne plus entreprendre cela, à peine d'estre puny, luy auroit enjoint de se retirer».

On le voit, Campra cherche à se tirer habilement d'affaire en imputant la sortie nocturne d'un de ses élèves à un désir exprimé par l'archevêque lui-même. — Malgré l'excuse qu'il invoque, le chapitre réitère les anciennes prohibitions et menace Campra de congédiement, en cas de récidive:

«Et ayant esté opiné sur cette affaire, il a esté délibéré qu'en confirmant les anciens réglements pris sur ce sujet, il est de nouveau défendu au maistre de musique de laisser sortir les enfants hors du service de l'église, à peine d'estre congédié»[1]).

Nous avons dit plus haut que le chapitre donnait volontiers à tout ou partie de ses chanteurs des autorisations pour aller chanter au dehors. On en a une nouvelle preuve au mois d'avril 1688, où l'assemblée capitulaire permet à 6 musiciens du chœur de se rendre à Pamiers, afin d'y chanter le jour de la S^t^ Antoine, fête patronale du diocèse. C'était l'évêque lui-même qui avait sollicité cette collaboration des chanteurs de S^t^ Etienne, démarche des plus flatteuses pour la musique que dirigeait Campra[2]). Le chapitre veillait aussi à ce que les prébendiers et les prêtres du chœur apprissent le plain-chant; il prenait même des mesures énergiques pour vaincre leur apathie, décidant que, si au bout de trois mois ils n'avaient pas satisfait à ses injonctions, ils seraient

---

1) Arch. dép. de la H^te^ Garonne. S^ie^ G. D^on^ du 24 janvier 1687.

2) Délib^on^ du 3 avril 1688. — Le 22 octobre de la même année 1688, le Chapitre de S^t^ Etienne renouvelait pour 5 années le contrat qui le liait à l'organiste Lanes.

congédiés[1]). En 1690, Campra fait renvoyer à leurs familles des enfants de chœur sans voix[2]), et, probablement par suite de l'importance croissante du service, le chapitre étudie la question de la nomination d'un sous-maître de musique à la maîtrise[3]), pendant qu'il renouvelle le bail passé avec un des meilleurs musiciens du chœur, le sieur Thonin, qui reçoit dorénavant 16 livres par mois[4]).

Dans son précieux *Dictionnaire critique*, Jal a narré la singulière histoire arrivée à Campra à Toulouse, en mars 1690. — Il s'agit d'un enrôlement forcé dont le musicien aurait été victime de la part d'un enseigne de vaisseau, le chevalier de Julliard, chargé de recruter des marins pour l'équipage du vaisseau *Le Sérieux*[5]). Jal cite à l'appui de son récit un grand nombre de pièces des archives de la Marine que, jusqu'à présent, nous n'avons pu retrouver[6]), à l'exception de la lettre ci-après, écrite par l'archevêque de Toulouse à Pontchartrain, pour se plaindre des agissements du trop zélé officier:

A Toulouse, ce 15me mars 1690.

Monsieur,

«Il y a icy le Sieur Chevalié de Juliard, enseigne de vaisseaux qui, sous le prétexte d'une recrüe qu'il vient faire icy, a faict toutes les violances imaginables, nonobstant toutes les remontrances que l'on luy ayt pu faire et, afin que vous en ayez une cognoissance parfaicte, vous sçaurès qu'ayant passé icy de la part du roy douze charpentiers et fabricateurs de rame pour aller à Rochefort travailler aux nouvelles galères, le Sieur Juliard enleva de force un des charpentiers pour le mener à la guerre; le commissaire de la marine qui conduisoit les dix-huict hommes me vint trouver sur le soir pour me prier de luy donner main forte et du monde pour chercher dans toute la

1) Délibon du 4 décembre 1688.

2) Délibon du 20 janvier 1690.

3) Délibon du 11 février 1690.

4) Délibération du 25 février 1690. — Un maître de «dessus de violon» du nom de Thonin habitait à Paris, rue de la Verrerie, en 1691. (A. du Pradel, *Livre commode des adresses de Paris*; p. 48).

5) Il y avait au chapitre de St Etienne un chanoine du nom de Julliard. La famille de Juliard a donné des conseillers au parlement de Toulouse; c'est ainsi qu'en 1589, Denis de Juliard est conseiller au Parlement (Arch. de la Hte Garonne, C. 1562. Inv. som. p. 253), que de 1623 à 1630, Gilles de Julliard est conseiller au Parlement (Ibid. B. 435. fo 511, B. 452. fo 239, B. 501. fo 480, B. 505. fo 333). — En 1686, il y a encore un conseiller du même nom. (Ibid. C. 2331. Inv. som. p. 429). — Nous n'avons pas trouvé, aux Archives de la Marine, de dossier au nom du Chevalier de Julliard.

6) Voici les pièces citées par Jal et qui se rapportent à l'affaire Campra:

Lettre de M. de La Moignon de Basville, Montpellier, 16 avril; — lettre du Ministre à M. de La Moignon, 7 mars; requêtes de Campra; lettre de M. de La Moignon, 18 mars; dire de M. de Juliard, 12 avril; affirmation sur les Saints Evangiles de noble Gaudens La Forgue, faisant profession de porter les armes. (Cf. Jal, *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*, p. 311.) — Ces diverses pièces étaient classées sous la date du 16 avril 1690, aux *Documents historiques* des Archives de la Marine, lorsque Jal les a consultées. Depuis, on a adopté, pour ces archives, un autre cadre de classement, et il se pourrait que le dossier Campra ait été dispersé.

ville son charpentier; je luy ay donné beaucoup de monde pour aller par toute la ville et particulièrement chez les capitaines et officiers qui faisoient des recrues; il s'y trouva le charpentier dans la maison du Chevalié de Juliard qu'il avoit mis en prison par force et fust conduit dans mon archevesché et il le remit entre les mains du commissaire de la marine, qui n'ayant nulle habitude à Toulouse, s'adressa à moy de vostre part; le Sieur Chevalié de Juliard a faict plus; de chagrin de ce que l'on avoit osté le charpentier, il a prétendu avoir enrôlé le maistre de musique de mon église cathédrale; l'on luy a demandé quelle preuve il avoit de son enrôlement; il a dit qu'il l'avoit enrôlé de son authorité; cela estant, l'on la faict consigner par une ordonnance du subdélégué de Monsieur de Basvil[1]), qui cognoist icy de la contestation qui arrive des enrôlemens; il n'a rien respondu, l'ordonnance ayant esté encore à Monsieur de Basvil, il a donné une autre ordonnance qui ordonne qu'il prouvera dans trois jours le prétandu enrôlement; il n'y a rien respondu, et dit qu'il ne recognoit icy nulle justice que la nostre; Monsieur de Basvil a toutes les procédures concernant cette affaire qu'il ne manquera pas de vous envoyer; l'on ne peut s'imaginer la hardiesse du Sieur Juliard disant partout qu'ayant Madame d'Arpajon pour sa protectrice; Vous luy enverrez un ordre du roy pour qu'il soit obéy; ce sont gens d'un pays un peu chaud dont il faut réprimer l'impétuosité et leurs faire cognoistre qu'il se faut conduire autrement; comme le Sieur Chevalier de Juliard est un officier de marine, j'ay cru Monsieur que je debvois vous instruire de ce détail afin que le roy et vous y mettiez l'ordre que vous jugeres à propos. Voilà la vérité de ce qui s'est passé tant pour les charpentiers et fabricateurs de rame qui ont passé par icy pour aller Rochefort que pour le maistre de musique de l'église cathédrale de Toulouse. Je suis toujours avec beaucoup de respect, Monsieur, Vostre très humble et très-obéissant serviteur. J.-B. M. Colbert, archv. de Toulouse[2]»).

Ce Juliard était en effet, un personnage qui ne manquait pas d'aplomb; en dépit des ordres exprès du roi, il se livrait à Toulouse, pour le compte de son chef, le commandeur de Bellefontaine de la Malmaison commandant le vaisseau *Le Sérieux* en armement à Toulon[3]), à une véritable «presse de matelots». Il s'était adressé à Campra dans le but de décider deux des choristes de la cathédrale à s'enrôler, et, sur le refus de ceux-ci, il prétendait enrôler de force Campra lui-même[4]). En réponse aux protestations du maître de musique, Juliard manifesta purement et simplement l'intention de le faire emprisonner. D'où, intervention de l'archevêque; le 27 février, un juge ordonne que, dans trois jours, l'enseigne prouvera que l'enrôlement nié par Campra est véritable; Juliard reste coi, et le 18 mars, M. de Basville, l'intendant de la province, déclare nul ce prétendu enrôlement. Mais, comme Juliard menace encore, Pontchartrain fait communiquer le dossier de l'affaire à Basville, et c'est alors que l'enseigne récalcitrant imagine tout un roman. A l'en croire, Campra

1) M. de La Moignon de Basville, intendant de Languedoc à Montpellier. — Sa correspondance pour l'année 1690 est dans B³ 62. (Arch. de la Marine.)

2) L'archevêque de Toulouse était Mgr Jean-Baptiste-Michel Colbert de Villacerf. — Arch. de la Marine. B³ 62. fos 74, 75, 76. — Voir aussi B³ 62, fo 73.

3) Sur le *Sérieux*, voir Arch. de la Marine B³ 65. 48. 49. — Il s'agissait, en l'espèce, de la flotte qu'armait Tourville.

4) Cf. Jal. Loc. cit. p. 310.

est un libertin qui a séduit une jeune fille et qui trouve ingénieux de se soustraire à la vengeance de la famille de sa victime, en s'en allant faire campagne au loin. Juliard possède, en la personne de Gaudens la Forgue, un témoin de l'aveu de Campra. Fort heureusement, tout cet échafaudage de mensonges s'écroule, et le pauvre musicien recouvre enfin la liberté [1]).

Il peut alors reprendre à la maîtrise, et en toute tranquillité, ses occupations favorites. Le 7 avril, on lui adjoint, conformément à la délibération prise au mois de février, un sous-maître chargé d'apprendre la musique et la grammaire aux enfants et aussi, de jouer de la basse [2]). C'est un sieur Duton qui se voit nommé aux appointements de 3 livres par mois [3]).

Que se passe-t-il au chœur durant l'année suivante 1691? Il semble que certaines pièces de la composition de Campra n'aient pas eu l'heur de plaire au chapitre. C'est au moins ce qui paraît pouvoir se déduire d'une délibération prise le 4 août, et aux termes de laquelle l'assemblée capitulaire ordonne au maître de musique de lui faire connaître les motets qu'il compose, avant d'en diriger l'exécution [4]).

Mais le séjour de Campra à Toulouse ne durera plus longtemps désormais. Dès le début de 1694, le musicien demande un congé, et voici ce que décide la Compagnie:

«M. Daussonne, chantre, a proposé que le Sieur Campra, maistre de musique de la Chapelle du Chapitre, prie la Compagnie luy donner quelques mois de congé, pour aller à Paris, où il espère se rendre plus capable de rendre des services à la compagnie, ayant, sous le bon plaisir de la compagnie, chargé Me Malefette, prestre du chœur, du soin de laménagerie de la maistrise, et le Sieur Thonin, musicien, de la direction de la musique; sur quoy, ayant esté opiné, il a esté délibéré que la Compagnie accorde le congé aud. Sieur Campra jusques au prochain mois de may» [5]).

A quelles préoccupations obéissait Campra en demandant ce congé de quatre mois? Etait-ce, ainsi qu'il le prétendait, afin de «se rendre plus capable de rendre ses services» au chapitre, soit en s'entourant des conseils de musiciens renommés de la capitale, soit en allant s'y approvisionner d'œuvres qui y jouissaient de la faveur publique? Nous savons que nombre de maîtres de musique de province sollicitaient des assemblées capitulaires de leurs résidences l'autorisation de faire le voyage de Paris, à l'effet de se tenir au courant, de prendre connaissance des nouveautés parues et d'en laisser bénéficier leurs maîtrises respectives [6]).

---

1) Jal, Loc. cit. p. 311.

2) Don du 7 avril 1690.

3) Don du 26 mai 1690.

4) Don du 4 août 1691.

5) Arch. dép. de la Hte Garonne. Série G. Chap. de St Etienne. Reg. no 152. Don du 8 janvier 1694.

6) C'est ainsi qu'à Nantes, par exemple, les organistes Julien Louin et Jean

Mais l'intention secrète de Campra n'était-elle pas toute autre, et son ambition ne le poussait-elle pas à invoquer un prétexte de perfectionnement personnel ou de services à rendre, pour prendre pied à Paris et s'y installer définitivement? En agissant de cette manière prudente, il ne brûlait pas les ponts derrière lui, et se ménageait une porte de rentrée. Ce que nous apprendrons par la suite du caractère de l'homme incite à penser que Campra manquait de sincérité en masquant son désir de quitter Toulouse sous une apparence de dévouement au chapitre de St Etienne.

Toujours est-il que les chanoines confiaient, en son absence, la direction de la maîtrise à ce Thonin dont il a déjà été question à plusieurs reprises.

Campra revint-il à Toulouse à l'expiration de son congé, ou bien resta-t-il à Paris? Les délibérations capitulaires ne nous fixent pas à cet égard. Mais, au mois de juillet 1694, c'est-à-dire deux mois après la terminaison de son congé, la maîtrise de St Etienne était déclarée vacante, par suite de sa nomination comme maître de chapelle de Notre-Dame de Paris. L'assemblée demandait de faire connaître la vacance au-dehors et de s'enquérir de bons sujets capables de la combler. On confiait l'intérim à l'organiste Lanes [1]).

Un mois après, le 7 août 1694, la place de Campra était mise au concours:

«Le 1er Samedi, septième jour du mois d'août 1694, à une heure après-midi, daus la salle et lieu capitulaires de l'Eglise Métropolitaine de Toulouse ... M. Daussonne, chantre, a proposé que la compagnie a été informée que le Sieur Campra, Maître de musique de cette Eglise, a été nommé maître de chapelle du Chapitre de Notre-Dame de Paris, et que, par là, la maîtrise de la Chapelle de cette Eglise étant vacante, il faudrait délibérer sur ce que la Compagnie trouvera à propos de faire sur ce sujet; sur quoi ayant esté opiné, il a esté délibéré que la charge de maître de musique de cette Eglise sera mise au concours le 25 octobre 1694 pour estre donnée à celui qui en sera trouvé le plus capable, Messieurs lesdits celleriers étant priés d'en écrire dans toutes les principales villes du royaume» [2]).

Le successeur de Campra, Bart, ne fut nommé que le 10 février 1696, aux gages de 18 livres par mois [3]).

Ainsi, soit hasard, soit tactique, le séjour de Campra à Paris entraîne sa rupture définitive avec le chapitre de St. Etienne. C'est maintenant

Picot s'en vont à Paris, soit seuls, soit avec les maîtres de musique, «afin de se perfectionner dans la profession» et «pour apprendre les nouvelles modes» en 1685, 1688, 1713 et 1715. Voir notre ouvrage, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse*, p. XI. Ils obtiennent, dans ce but, des congés.

1) Arch. dép. de la Hte Garonne. Série G. Reg. no 152. Don du 3 juillet 1694.

2) Ibid. Don du 7 août 1694.

3) Ibid. Don du 10 février 1696.

à Notre-Dame qu'il va falloir suivre le musicien pour examiner les diverses péripéties de sa carrière.

IV.

Nous venons de voir que, dès le 3 juillet 1694, l'assemblée capitulaire de St. Etienne enregistre la nomination de Campra en qualité de maître de musique de l'église métropolitaine de Paris. C'est, en effet, le 21 juin 1694, qu' André Campra fut promu à cette dignité. Il n'avait pas encore 34 ans, et la distinction dont il était l'objet lui ouvrait une voie aussi brillante qu'enviée[1]).

Voici le texte de la délibération du chapitre de Notre-Dame relative à la nomination de Campra. Après avoir accordé à son prédécesseur Jean Mignon[2]), ancien enfant de chœur de la maîtrise et maître de musique à Senlis[3]), le canonicat de St Aignan, le chapitre ajoute:

«*Postmodum, actæ sunt gratiæ per Dominos organo Domini Decani ipsi Domino Joanni Mignon de munere Magistri Musices et Symphoniarchae Ecclesiae Parisiensis, per ipsum, per triginta annos digne laudabiliter et sapienter gesto, ac illico, receptus fuit per Dominos in illius locum, Magister Andræas Campra, Clericus diocesis Aquisextiensis, nuper symphoniarcha Ecclesiæ Metropolitanæ Tolosanæ, in Magistrum musices et Symphoniarcham Ecclesiae Parisiensis, ad hujusmodi munus gerendum ad stipendia assueta et quamdiu Dominis placuerit*»[4]).

Si l'on rapproche ce texte de ceux des délibérations capitulaires de St. Etienne de juillet et d'août 1694, on constate que le maître de musique toulousain passa directement de sa maîtrise provinciale à celle de Notre-Dame, et qu'entre ces deux situations, il ne remplit aucune autre fonction. C'est donc à tort qu'un grand nombre de biographes ont soutenu que Campra, avant d'entrer à Notre-Dame, occupait chez les Jésuites (à la Maison Professe de Paris) la place laissée libre par

---

1) Campra n'était pas le premier maître de chapelle de St Etienne qui fût passé à N. D.; en 1575, cet honneur était accordé à Raymond de la Cassaigne. L'abbé Chartier (F. L.) *L'ancien chapitre de N. D. de Paris et sa maîtrise, d'après les documents capitulaires.* (1326—1790) Paris, 1897, p. 80.

2) On connaît de Jean Mignon:

1°) 5 messes à 4, 5 et 6 voix qui furent imprimées chez Ballard. Dans l'Appendice musical qui termine l'ouvrage précité, l'abbé Chartier a publié le Kyrie, le Gloria et le Sanctus de la Messe *Johannes est nomen ejus* et le Domine salvum de la Messe *Lætitia sempiterna* (p. 263 et suiv.).

2°) Des Airs à 4 parties publiés par Robert Ballard en 1664. Jean Mignon fut nommé maître de musique le 30 août 1664.

3) Cf. L'abbé Chartier loc. cit. p. 112. — La prébende de St Aignan, dans l'histoire de Notre-Dame, a un caractère constant; elle est toujours accordée aux chantres ou bénéficiers dont les chanoines désirent récompenser les bons et fidèles services. Cf. Chartier loc. cit. p. 63, p. 183 et suiv.

4) Arch. nat. Registres capitulaires de N. D. de Paris. — Délibération du lundi, 21 juin 1694. LL. 225 f° 118. 119. — Le titre de «symphoniarque», donné au maître de musique, remontait au 16 janvier 1645.

la démission de Charpentier[1]). De tous les auteurs du XVIII^e siècle, la Borde est le seul à garder le silence sur cette particularité, silence d'autant plus significatif, qu'ainsi que nous l'avons déjà dit, il assure tenir sa notice biographique sur Campra de la main même de celui-ci[2]).

La réception de notre musicien au chœur de Notre-Dame ne paraît pas avoir été précédée du concours auquel l'usage subordonnait le choix de tout maître de musique. On l'a taxée d'irrégulière, et il semble bien qu'elle suscita quelque cabale. C'est, du moins, ce qui résulte de plusieurs textes. Il y a d'abord le passage suivant du *Diaire* de l'abbé Claude Chastelain:

«Le Lundi 21 juin 1694, M. Mignon, maître de musique, fut fait chanoine de Saint-Aignan et M. Campra d'Aix, qui venoit de Toulouse, maître de musique, qui n'eut contre lui que les intendants de la musique»[3]).

Il y a ensuite les vers ci-après dus à la muse didactique de Serré de Rieux:

«Campra chargé d'accords moissonnés à Toulouse,
Allarma dans Paris une brigue jalouse,
Qui par de vains efforts osa lui disputer
Un prix que son sçavoir eut droit de remporter.
Bientôt, à ses rivaux il devint redoutable,
De ses premiers Motets le souvenir durable,
Dans son écart prophane à la Cour conservé,
Le conduisit enfin dans un poste élevé[4])».

Ainsi, la «brigue jalouse» dirigée contre Campra s'alimentait auprès des intendants de la musique de Notre-Dame[5]); mais, le musicien, très-

1) Jal et l'abbé Chartier ont fait justice de cette allégation qu'on trouve reproduite dans Titon du Tillet (2^e *Suppl^t au Parnasse français*. p. 19), dans le *Dictionnaire des artistes* (I. p. 309), dans les *Anecdotes dramatiques* (III. p. 89), dans le *Dictionnaire de la Provence* d'Achard (III. p. 156), dans Fétis, A. Pougin (*Revue et gazette musicale de Paris*, 22 7^{bre} 1861), dans la biographie Michaud, dans la *Grande Encyclopédie*, etc.

2) La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, III. p. 401.

3) *L'abbé Claude Chastelain et son Diaire ou Journal*, par l'abbé Valentin Dufour. (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris* VIII, 1885 p. 315.) L'étude de l'abbé Dufour a été établie au moyen des notes, malheureusement fort courtes, prises dans le *Diaire* de Chastelain par M. Gilbert qui, pendant 30 ans, fut le conservateur de la cathédrale de Paris. — Le *Diaire* de Claude Chastelain, chanoine de N. D. conservé dans les archives de cette église, était un volume de 559 pages qui s'étendait du 27 février 1658 au 3 avril 1711; il fut lacéré par la populace le 14 février 1831.

4) Serré de Rieux: *Dons des Enfans de Latone*; *La Musique*, Chant IV. p. 114 (1734). — L'auteur, par «poste élevé», entend la charge de maître de musique de la chapelle du roi qu'occupait Campra lorsqu'il écrivit son poème.

5) En principe, le Chantre de N. D. avait la haute surveillance sur la maîtrise; mais les Chanoines choisissaient parmi eux des «intendants de la Maîtrise» chargés d'exercer un contrôle sur cette institution et de diriger le jury qui examinait les candidats maîtres de musique, lors du concours essayé pour la 1ère fois en 1568. (Chartier, loc. cit. p. 79.)

manœuvrier, avait su se concilier des intelligences dans le sein du chapitre. Ceci, nous le savons de sa propre bouche, car il nous apprend lui-même que, s'il put entrer de plain-pied à la maîtrise de la cathédrale, il dut cette faveur à la protection d'un des chanoines les plus influents de l'église. Campra, dédie, en effet, sa première œuvre, son 1er Livre de *Motets* (1695) à M. de Lagrange Trianon, Abbé de St Sever, Chanoine de l'Eglise de Paris et Conseiller au Parlement, qui avait tout particulièrement apprécié sa musique, et sa dédicace explique aussi clairement que possible de quelle façon il obtint le poste si convoité de maître de musique de la métropole[1]):

«Monsieur,

«En donnant pour la première fois mes ouvrages au public, mon principal devoir est de luy apprendre que vous êtes la personne du monde à qui j'ay le plus d'obligation. Au milieu de l'attention sérieuse que vous donnez au service des Autels et au ministère de la Justice, vous avez écouté mes chants et vous les avez favorisé d'une approbation si éclatante, qu'elle a entraîné celle de tout vostre auguste Chapitre. C'est par vous, Monsieur, qu'il m'a reçu comme s'il m'avait attendu, et c'est à vous encore à qui je dois les agrémens que je trouve chaque jour au service de cette majestueuse Eglise. Enfin, c'est vous qui, en m'élevant, avez redoublé en moi l'ardeur et le génie que Dieu m'a donné pour les chants sacrez. Que ceux qui prendront goût à ces Motets sçachent donc que c'est à vous qu'ils ont obligation de ce qu'ils y trouveront de meilleur; qu'ils entrent de part dans la reconnoissance que je vous dois et qu'ils m'aydent à publier la sensibilité et le respect avec lequel je suis, Monsieur,

Vostre très-humble, très-obéissant et très-obligé serviteur,

Campra[2])».

Voilà donc le mystère un peu éclairci; grâce à la protection et à l'influence de M. de Lagrange Trianon, le chapitre a «reçu Campra, comme s'il l'avait attendu»; mais le procédé ne s'était point imposé sans provoquer quelques protestations.

Le lendemain de sa réception, le mardi 22 juin, Campra est installé par M. le Chantre; il «commença à battre la mesure à l'antienne de Magnificat de Saint Fargeau», rapporte le Chanoine Chastelain[3]). Le réglement que le nouveau maître doit faire appliquer date du 15 novembre 1632; il prescrit l'entretien de 12 enfants de chœur, d'un maître de musique, d'un maître de grammaire, de deux serviteurs, et entre dans de minutieux détails relatifs aux prestations en nature (pain, vin, viande,

1) Charles de Lagrange Trianon, Conseiller clerc au Parlement de Paris le 13 mai 1682, Abbé de St Sever et Chanoine de l'Eglise métropolitaine de Paris mourut le 10 juillet 1733 à l'âge de 83 ans. Il était fils de Louis de La Grange, Conseiller au Parlement et Président en la 2e chambre des Requêtes. Cf. La Chesnaye Desbois, IX. p. 686.

2) Dédicace de la 1ère édition des *Motets à I. II et III voix, avec la Basse continue par Monsieur Campra, Maître de Musique de l'Eglise de Paris.* 1695. Christophe Ballard (Bib. nat. Rés. Vm.1 103). — La 2e édition (1700) porte l'indication: Livre premier. — (Bib. nat. Vm.1 1086).

1) *L'abbé Claude Chastelain et son Diaire ou Journal.* p. 315.

épicerie, chauffage, vêtements), que le chapitre accorde à la maîtrise[1]). En même temps, Campra va être chargé de diriger la musique des nombreux *Te Deum* chantés à l'occasion des victoires remportées par les armées royales. Dès le mois de juillet, pour la prise de Gerone, on l'autorise à se procurer des «musiciens externes» mais, à condition qu'ils soient de bonne tenue:

«*Ad dictum Te Deum pleniori choro decantandum placet Dominis ut .... Magister Andræas Campra, Magister musices puerorum chori assumat quosdam Cantores externos, modestos quidem nec inverrecandos qui musice ea propter se jungant*»[2]).

De plus, il assiste à des auditions de candidats chantres; le 2 juillet, il est présent à l'examen que passe devant le chapitre François Franquefort[3]).

Les frais nécessités par l'engagement des «musiciens externes» ne se chiffrent pas par de grosses sommes. Ainsi, le trésorier de la Compagnie, le sieur Dumeynet, rembourse à Campra 12 livres pour les musiciens étrangers qui ont collaboré au *Te Deum* chanté après la prise de Palamos[4]). Ces musiciens sont généralement payés sur le pied de 1^{H} 10^{S} par musicien et par séance[5]); le prix de 12 livres correspond donc à l'engagement de 8 musiciens. C'est Campra qui en fait l'avance, quitte à en poursuivre, auprès du trésorier, le remboursement moyennant la présentation d'un mémoire[6]). Parfois, l'importance de la solennité exige la participation d'un plus grand nombre de musiciens étrangers à la maîtrise et la somme dépensée à cet effet peut alors s'accroître considérablement. Ainsi, après la signature du traité de Ryswick, un *Te Deum*, chanté à Notre-Dame, y amène des chanteurs externes pour lesquels le chapitre paie 70 livres[7]). Campra qui, en sa qualité de maître de musique, logeait à la maîtrise, dans l'hôtel Gaillon[8]), tenait à ce que son appartement fût propre et en bon état. En septembre 1694, le chapitre prend une délibération pour faire exécuter des réparations dans la chambre de

1) Abbé Chartier. Loc. cit.

2) Arch. nat. LL 225. f° 138. D^on^ du 24 juillet 1694.

3) Arch. nat. LL 225. f° 131. D^on^ du 2 juillet 1694.

4) Arch. nat. LL 225. f^os^ 146. 147. D^on^ du 30 juillet 1694.

5) On voit, en effet, que 2 musiciens externes sont payés 3 livres, et que 8 musiciens externes touchent 12 livres. (D^ons^ du 30 juillet 1694 et du 11 décembre 1697. Arch. nat. LL 226 f° 176). — Voir aussi: D^on^ du 21 juin 1697 (Prise d'Ath) LL 227 f° 122, D^on^ du 26 août 1697. (Prise de Barcelone) LL 227 f° 172.

6) «Ut patet ex memoriali super hoc exhibito», dit le texte des délibérations relatives aux remboursements.

7) D^on^ du 10 janvier 1698. LL 227 f° 269. — Sur la célébration de la paix, voir *Mercure galant*, nov. 1697: p. 210 et suiv.

8) Le transfert de la maîtrise dans la maison donnée par Roger de Gaillon, ancien supérieur du Collège d'Harcourt fut décidé le 14 mars 1455. — La maîtrise se trouvait là à proximité de l'église, près de la petite porte de N. D. dite porte rouge. La maison fut complètement refaite au XVIII^e^ siècle. (Chartier, loc. cit. pp. 53, 54.)

son musicien; on décide que le manteau de la cheminée, qui tombe de vétusté, sera remis à neuf et établi de façon plus élégante[1]).

Mais le maître de musique témoignait aussi de ses tendances artistiques en proposant aux chanoines d'introduire certaines modifications dans la disposition du chœur. Au mois d'octobre 1694, il demande qu'il soit apporté un changement à l'emplacement des chanteurs de la «schola» pendant les vêpres. Il désire que, dans l'intérêt de l'ensemble vocal, et pour assurer une meilleure exécution, ceux-ci se groupent autour du lutrin. Les chanoines, fidèles traditionnalistes, repoussent la proposition de Campra:

«*Magistro Andrœa Campra Ecclesiœ Symphoniarcha petente ut in vesperis quibus musice canitur schola cantorum ad majorem vocum unionem et consonantiam ad Aquilam descenderet, conclusum fuit nihil esse innovandum*»[2]).

Les registres des délibérations capitulaires renferment peu de détails concernant Campra durant l'année 1695. A cette époque, il s'est lié avec une famille de luthiers, la famille Chéron, et le 6 février 1695, d'après ce que rapporte Jal, «André di Campra (sic) maître de musique de N. D. de Paris fut parrain à St Pierre aux Bœufs d'un fils de Jn B. Chéron» [3]). Il nous semble vraisemblable d'admettre que ce jeune Chéron n'est autre qu' André Chéron, le futur maître de composition de J. M. Leclair qui, en 1734, entra à l'opéra en qualité de joueur de clavecin, et qui, par la suite, devint batteur de mesure, 1er maître du chant et inspecteur de l'orchestre[4]). André Chéron mourut à Paris, au mois d'octobre 1766[5]). Quelques mois après le baptême d'André Chéron, un autre représentant de cette famille, Louis Chéron, entrait à la maîtrise de N. D. en qualité d'enfant de chœur[6]).

A la fin de l'année, à l'occasion de la nomination de Mgr de Noailles

---

1) Arch. nat. Don du 24 7bre 1694. LL 225, fo 196.

2) Do. Don du 22 octobre 1694. LL 225, fo 254.

3) Jal. loc. cit. p. 310. — Un Nicolas Chéron est luthier, à Paris en 1658; le 19 mai de cette année, en présence de son frère Jean aussi luthier, il fait baptiser un fils à St André des Arts (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, p. 9). Un Chéron, luthier renommé pour ses bonnes cordes, habite en 1691, rue de la vieille Bouclerie (Abraham du Pradel, *Livre commode des adresses de Paris*. p. 112). Un autre Chéron, rue Dauphine, figure pour 5 livres sur le rôle de la Capitation des musiciens symphonistes pour l'année 1696 (Arch. nat. ZIH 657).

4) Cf. Arch. de l'Opéra: *Ms. Amelot* et *Œuvres mêlées* de Travenol, 1775, p. 97. André Chéron a laissé des Sonates de flûte (op. I. 1727. op. II. 1729). Il a composé la musique d'un ballet militaire joué le 3 août 1735 au collège Louis le Grand (*Mercure*, août 1735, p. 1834), et un motet à grand chœur de lui fut exécuté le 8 7bre 1735 au concert spirituel. (*Mercure*, 7bre 1735, p. 2111).

5) Sa lettre d'enterrement se trouve au cabinet des titres de la Bib. nat. Ms. 735. fo 34.

6) Don du 22 7bre 1695. Arch. nat. LL 225, fo 443. Un Jacques Michel Chéron, hautbois et musette de Poitou de l'Ecurie, mourut en 1740 et fut remplacé par Thomas de Machy (Arch. nat., 9 novembre 1740. OI 84, fo 506).

au siège archiépiscopal de Paris, en remplacement de Mgr de Harlay[1]), Campra, conformément à l'usage, reçoit, ainsi que tous les membres de la maîtrise, quelques libéralités du nouveau prélat[2]). Le «Maistre de musique» touche, en effet, 6 escus blancs, soit 21 livres 16 sols, et la somme totale distribuée par Mgr de Noailles, à son joyeux avènement, s'élève à 525 livres, 6 sols[3]).

Pour célébrer la mémoire de Mgr de Harlay, le chapitre décide qu'il sera chanté une messe solennelle, et 18 livres sont accordées aux musiciens étrangers qui, dans cette circonstance, se joignent à ceux de l'église[4]).

Campra semble s'acquitter de ses fonctions à la satisfaction du chapitre, puisque celui-ci l'admet au nombre des prébendiers, en lui octroyant le canonicat de St Jean-le-Rond, que l'on réservait aux bons et fidèles serviteurs, comme celui de St Aignan (mai 1696):

«*Canonicatus et Præbenda subdiaconales S. Joannis Rotundi in Ecclesia Parisiense ad collationem provisionem et quamvis aliam Dominorum dispositionem pleno jure existentes, vacantes nunc per dimissionem puram et simplicem Magistri Caroli Laurent, illorum ultimi pacifici, in manibus Dominorum factam et admissam, collati sunt per Præfatos Dominos in communi, latis de more per scrutinium suffragiis, Magistro Andreae Campra, clerico diocesis Aquisextiensis, Magistro musices ac symphoniarchæ Ecclesiæ, deque ejus gremio existenti aliasque sufficienti capaci et idoneo, qui juravit et fuit installatus in propria a parte sinistra chori servatis solemnitatibus assuetis*»[5]).

Quelque temps après (décembre 1696), le chapitre adresse à Campra ainsi qu'à Gérôme Hynel et à François Nadal, un avertissement pour engager ces trois détenteurs de bénéfices sousdiaconaux à régulariser leur situation en devenant sousdiacres[6]). Toujours est-il que, sur l'en-tête de son 2e Livre de *Motets*, publié en 1700, Campra porte le titre de «Chanoine de St Jean-le-Rond».

Mais, en dépit de ses fonctions professionnelles et de ses dignités ecclésiastiques, notre musicien, tourmenté par le démon du théâtre, s'occupe à écrire des pièces lyriques. Avant que l'*Europe galante* ne vienne triompher à l'Opéra, Campra s'essaye dans le genre plus modeste du «Divertissement»; il écrit de la musique pour des fêtes particulières, cher-

1) Mgr François de Harlay mourut le 6 août 1695; il était archevêque de Paris depuis le 3 janvier 1671. Son remplaçant, Louis-Antoine de Noailles, quittait, pour venir à Paris, le siège épiscopal de Châlons.

2) On trouvera dans le livre de l'abbé Chartier la liste des gratifications accordées lors de l'installation de Mgr de Juigné, le 5 avril 1782. pp. 180—181.

3) Arch. nat. 10 novembre 1695. LL 225, fo 495.

4) Arch. nat. Don du 26 novembre 1695. LL 225, fo 504.

5) Do. Don du 11 mai 1696. LL 225, fo 614. Laurent avait démissionné après deux avertissements, au Chapitre général de Pâques, le 7 mai 1696. LL 225. fo 610.

6) Do. Don du 31 décembre 1696. LL 225, fos 750. 751.

chant, semble-t-il par là, à préparer sa voie et à amadouer l'opinion, avant de frapper le grand coup qu'il médite. Bien certainement, le projet de l'*Europe galante* a transpiré dès l'été de 1697; nous n'en voulons pas d'autre preuve que l'entrefilet suivant du *Mercure*, relatif à un divertissement exécuté chez le duc de Sully:

«Le divertissement dont vous allez lire les paroles a fait partie d'une Fête que M^gr^ le Duc de Sully donna il y a quelque temps, à S. A. R. M^gr^ le Duc de Chartres.

Il a esté composé par l'Auteur de *l'Europe galante* qui est un Balet que l'on propose pour cet hiver et dont on dit beaucoup de bien dans le monde. Vous jugerez, par cette pièce, des espérances que l'on doit concevoir de l'auteur».

Ainsi donc, l'auteur de l'*Europe galante* est déjà connu au mois de septembre 1697 [1]), et on fait grand cas, de son talent, dans le monde. Nous retrouvons encore ici le Campra manœuvrier et insinuant que nous avons déjà vu à l'œuvre. Il ne veut pas se dévoiler devant le chapitre de N. D., mais il soigne au-dehors une personnalité déguisée.

Il n'est pas sans intérêt d'examiner le sujet de la première composition profane donnée par Campra à Paris. Consultons donc le *Mercure* qui, sur ce point, va nous fournir tous les détails désirables. Le «divertissement», mis en musique par notre musicien, comporte comme personnages, la Nuit, Apollon, Mars; l'auteur des paroles n'a pas jugé à propos de se faire connaître, et sa réputation n'a rien à perdre de cet excès de modestie, car le scénario qu'il a confié à Campra ne brille ni par l'originalité, ni par le style. Les lieux communs y abondent et la versification en est plate; tel quel, toutefois, il ne se prête pas trop mal à la musique, car, en mettant en action trois personnages très-différents, la Nuit, Apollon et Mars, il permet au compositeur de varier ses airs, de passer de la douce câlinerie d'un «sommeil», à l'harmonieuse vivacité des jeux d'Apollon, et à l'allure héroïque du Dieu de la guerre.

«Sommeil qui me suivez sans cesse,
Eloignez de ces lieux vos languissans pavots,
J'y veux voir régner l'allégresse».

C'est en ces termes que la Nuit appelle Apollon près du héros (le duc de Chartres), et tous deux de chanter un duo par où ils assurent que:

«Le jour est le temps de la gloire,
La nuit est celuy des plaisirs.»

Arrive Mars; selon lui, la présence d'Apollon n'est point conforme aux désirs de «l'aimable vainqueur», car:

«Le bruit et le fracas des armes
Sont le seul Concert qui luy plaît».

A quoi, Apollon répond que le héros aspire à se délasser de ses exploits sur le Parnasse; après un duo de Mars et d'Apollon, une nouvelle inter-

1) *Mercure galant*, septembre 1697. pp. 228—229.

vention d'Apollon provoque les «ris et les chansonnettes»; enfin, pour conclure, un trio rassemble tous les personnages du divertissement [1]).

La musique de cette pièцette paraît perdue.

Si Campra, en tant qu'«auteur de l'*Europe galante*» préparait de la sorte le succès de sa future pièce, le même Campra, en tant que maître de chapelle de Notre-Dame, prenait bien garde de ne point effaroucher la susceptibilité des chanoines du chapitre.

Le 24 octobre 1697, l'*Europe galante* passait, en effet, à l'Opéra sous le couvert de l'anonyme; voici le titre de la 1ère édition de 1697, sortie des presses de Christophe Ballard:

L'Europe || *galante* || *Ballet*,
mis en musique || *Par Monsieur* ******
A Paris.
Chez Christophe Ballard, 1697.
Avec Privilège de S. M. [2]).

Le poème en était dû à Antoine Houdard de Lamotte qui, par une assez singulière coïncidence, semble avoir été, comme Campra, un transfuge du sacré au profane, car Voltaire et, après lui, la plupart des biographes du futur académicien, ont rapporté qu'avant de s'abandonner tout entier à la carrière dramatique, Houdard avait tâté de l'habit monastique [3]).

L'*Europe galante* faisait son apparition à l'Académie royale de musique dans des conditions très favorables. Elle venait, en effet, après une période de marasme, remplie par des œuvres sans relief, et contrasta vivement par son tour vif, par son élégance affinée, avec la lourde médiocrité des productions qui l'avaient précédée. — Nous reviendrons, plus loin, sur les caractères musicaux de ce ballet. Bornons-nous, pour l'instant, à constater le demi-succès ou l'échec des opéras et ballets joués en 1695, 1696 et durant le premier semestre de 1697. Le *Ballet des Saisons* de l'abbé Pic et Colasse [4]) n'avait abouti qu'à exciter la verve satirique de J. B. Rousseau, et, par une juste réciprocité, le *Jason* du même Rousseau, mis en musique par Colasse, aiguisait celle de Gacon [5]).

1) *Mercure galant*, septembre 1697. pp. 228 et suiv.

2) In-4° obl., Bib. nat. Vm² 144. Dans une 3e édition, datée de 1699, le nom de Campra figure sur le titre. Bib. nat. Vm² 146.

3) Fils d'un chapelier et ancien élève des Jésuites, Antoine Houdard de la Motte qui, en réalité, s'appelait Houdard, naquit à Paris le 16 janvier 1672. D'après Voltaire, il aurait été un an novice à la Trappe. La Biographie Michaud attribue cette retraite à l'insuccès de son premier ouvrage dramatique, la comédie des *Originaux*, qui tomba irrémédiablement au Théâtre italien en 1693. (Voir aussi *Biographie* Didot, XXIX. p. 263). Cf. Vie de J.-B. Rousseau dans les *Œuvres de Voltaire* et Jal *Dictionnaire critique*, pp. 687, 688.

4) Le *Ballet des Saisons* fut représenté, pour la 1ère fois, le 18 octobre 1695.

5) *Jason ou la Toison d'or*, Trag. lyr. en 5 actes et prologue, fut représentée, d'après les frères Parfaict, le 6 janvier 1696.

L'*Ariane et Bacchus* de Marais ne réussit pas mieux en 1696[1]) que la *Naissance de Vénus* de Pic et Colasse[2]). Avec la *Méduse* de Gervais, on put espérer que la série noire était close, mais la pièce, après un assez bon début, ne se maintint pas[3]). Enfin, *Vénus et Adonis* de J. B. Rousseau et Desmarets ne remporta qu'un demi-succès[4]).

Tout au contraire, l'*Europe galante* s'affirma de suite comme un triomphe, et le «bien qu'on en disait dans le monde» avant son apparition, fut confirmé aussitôt après la première représentation. La cour s'y intéressa, et c'était là un gage important de bonne fortune. Dangeau raconte, en effet, que le grand Dauphin, après avoir assisté au conseil à Versailles, «allait ensuite à Paris (le 27 octobre) au nouvel opéra de l'*Europe galante* où madame la princesse de Conti le vint trouver» [5]).

D'autre part, nous savons par Lecerf de la Viéville, pourtant peu suspect d'indulgence à l'égard des successeurs de son idole Lully, que le ballet de Campra avait remporté tous les suffrages; le «Comte» des Dialogues déclarant, que les nouveaux opéras ne lui font point plaisir, s'attire cette question du «Chevalier».

«Quoi, dit le Chevalier, *l'Europe galante* ne vous en a point fait? Pour celui-là, répondit M. du B.. J'avoue qu'il est privilégié et que je vais volontiers à l'Opéra toutes les fois qu'on le joue».

«C'est toujours quelque chose, reprit le Chevalier, et vous faites bien de l'excepter; car il y auroit de la témérité à aller contre le goût général et M. de Francine qui le sait bien, vous dira qu'aucun opéra, même de Lulli, n'a été plus suivi que *l'Europe galante*»[6]).

Lecerf ne se borne pas à admirer l'*Europe galante* en bloc; il découvre à ce ballet des beautés particulières; ainsi, «le Comte» trouve que «les accompagnements de nos Airs de mouvement ont un chant aussi suivi qu'ils doivent l'avoir, liés comme ils sont aux airs qu'ils accompagnent, et qu'ils jouent et travaillent quelquefois d'une manière fort sçavante»; et, de cette «manière fort sçavante», il donne comme exemple le 1er air du IIe acte de l'*Europe galante*: «Descendez pour régner sur elle» [7]).

1) *Ariane et Bacchus*, Trag. lyr. en 5 actes et prologue de Saint-Jean et Marin Marais fut représentée le 8 mars 1696.

2) *La Naissance de Vénus*, Trag. lyr. 5 actes et prologue — 1er mai 1696.

3) *Méduse*, Trag. lyr. 5 actes et prologue par l'abbé Boyer et Gervais: 13 janvier 1697.

4) *Vénus et Adonis*, Trag. lyr. 5 actes et prologue; 17 mars 1697. Le ballet *d'Aricie* de l'abbé Pic et Lacoste, joué le 9 juin 1697 eut le même sort.

5) *Journal* de Dangeau — Dimanche 27 octobre à Versailles, VI. p. 217. Edon Soulié.

6) Lecerf de la Viéville, *Comparaison entre la musique italienne et la musique française*. 3e Dialogue, p. 97.

7) Ibid. 2e Dialogue, p. 75. — Voici, d'après le catalogue de M. de Lajarte, quelle était la distribution de l'*Europe galante* en 1697:

Prologue: La Delle Clément (Vénus), le Sr Desvoyes (La Discorde).

A la reprise de 1725, le succès n'était pas encore épuisé et le *Mercure* faisait le plus grand éloge de la pièce:

«A l'Opéra . . . on donne *l'Europe galante* le Mardi et le Jeudi. Ce Ballet est extrêmement goûté. Le Sieur Muraire y chante un air Italien d'une beauté parfaite et dont l'exécution est tout-à-fait ravissante»[1])

De son côté, Titon du Tillet ne marchande pas les compliments au talent de Campra. Après avoir rappelé combien on goûtait ses motets à Notre-Dame «où il y avoit toujours un grand concours de monde pour les entendre», il ajoute:

«Mais l'étendue de son génie se trouvant trop resserrée dans la composition des Motets, il s'ouvrit une carrière plus vaste et composa des opéra. Il suivit les traces du grand Lulli et devint presque son égal par la variété, les grâces, la beauté et l'excellence de sa Musique. Il débuta par *l'Europe galante*, Opéra-ballet en 4 Entrées et un Prologue (1697), qui eut un succès prodigieux; on peut même regarder ce Ballet comme le plus parfait qui ait paru sur le théâtre»[2]).

Maupoint n'est pas moins dithyrambique et fait heureusement ressortir une des caractéristiques les plus frappantes de la manière du musicien, à savoir son italianisme:

«C'est (*l'Europe galante*), le premier Opéra de M. Campra et un des meilleurs qui aient paru depuis Lully. Cet opéra fit connaître que l'heureux génie de M. Campra n'était pas borné à la seule Musique d'Eglise, et quelque réputation qu'il eût déjà acquise par les beaux Motets qu'il avait fait chanter en l'Eglise de Paris, ce nouveau genre de Musique ne lui en fit rien perdre et justifia qu'il étoit propre à l'une et à l'autre Musique, toujours variée et nouvelle par le goût des Musiques étrangères qu'il a sçu allier aux manières Françoises»[3]).

Comme bien l'on pense, la situation de Campra, musicien d'église préoccupé, dans l'exercice de ses fonctions, de son labeur dramatique, n'alla point sans donner lieu à des anecdotes, et de Fontenay se fait l'écho de l'une d'elles, en racontant l'épisode suivant:

1ère Entrée (La France): La Delle Desmatins (Céphise), le Sr Thévenard (Sylvandre), le Sr Boutelou (Philène).

2e Entrée (L'Espagne): Le Sr Chapelet (Don Pedro), le Sr Hardouin (Don Carlos).

3e Entrée (L'Italie): La Delle Moreau (Olympia), Le Sr du Mesny (Octavio).

4e Entrée (La Turquie): La Delle Desmatins (Zaïde), la delle Rochois (Roxane), le Sr Thévenard (Zuliman).

Ballet: Les Delles Subligny, Dufort, Carré, le Sr Balon. (Lajarte I. pp. 83—85.)

1) *Mercure*, février 1725, p. 365.

2) Titon du Tillet, *Deuxième Supplément du Parnasse français*, pp. 19—21. — Cette phrase a été reproduite textuellement par l'abbé Paul dans le *Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin par une Société de gens de lettres* (Achard). III. p. 156.

3) Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres*, 1733. p. 124. — On retrouve l'allusion au caractère de la musique de Campra et à la conciliation qu'il a tentée entre le goût français et le goût italien dans Durey de Noinville (*Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, II. p. 23.)

«Il (Campra) s'endormit un jour pendant les vêpres, en rêvant de cet opéra (*l'Europe galante*). Ayant été salué, selon la coutume, par un sous-chantre qui lui entonna un demi-verset de l'antienne, il se réveilla en sursaut, et, la tête remplie de son opéra, il répondit en chantant ces paroles franques qui terminent la pièce: «Vivir, vivir, gran Sultana» etc. On ne lui en fit point de crime. Mais il mit cet opéra sous le nom de son frère pour ne pas s'exposer à perdre sa place à Notre-Dame. Cependant, se trouvant à une des répétitions où il y avait un passage qui n'alloit pas à son gré, sa vivacité naturelle l'emporta; il sauta sur le théâtre en disant qu'il n'avait pas fait ce morceau pour être exécuté de la sorte. Cette aventure fit du bruit et l'obligea de quitter l'état ecclésiastique. Le succès prodigieux de cet opéra le dédommagea bien amplement de la perte de sa place et le fit connaître comme un des plus grands compositeurs de son temps»[1]).

Quoiqu'il en soit de l'aventure narrée par de Fontenay, il semble bien que celui-ci se trompe en rattachant à une répétition de l'*Europe galante* l'algarade du maître de chapelle, sautant sur le théâtre, en une attitude peu compatible avec le port du petit collet. Le répétitions de l'*Europe galante* eurent lieu, vraisemblablement, durant les derniers mois de l'été de 1697, et c'est seulement en octobre 1700, ainsi que nous le verrons plus loin, que Campra quitta Notre-Dame. La scène rapportée par Fontenay ne saurait donc s'appliquer à cet opéra; elle s'appliquerait mieux à *Hésione* qui passa en décembre 1700 et dont les répétitions durent s'effectuer à l'automne de cette année.

Campra, afin de sauvegarder sa situation au chœur de Notre-Dame, s'était imaginé d'attribuer l'*Europe galante* à son frère cadet Joseph, dont nous avons donné précédemment l'acte de baptême. Au témoignage de Fontenay, on peut, à cet égard, ajouter ceux de la Borde[2]) et des frères Parfaict. Ces derniers disent:

«N'osant faire paroitre cet opéra sous son nom, il le mit sous celui de son frère cadet, ce qu'il observa pour les suivants jusqu'au temps qu'il quitta la place dont nous venons de parler. Ainsi, nulle difficulté au sujet du titre que portent plusieurs opéras de l'aîné qui sont marqués: De M. Campra le cadet. Ce cadet, qui étoit fort honnête homme, n'a jamais sçu une note de musique»[3]).

---

1) De Fontenay, *Dictionnaire des Artistes*, I. pp. 309. 310.

2) La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, III. p. 401.

3) Frères Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique*. Ms. Arch. Opéra (Copie Nuitter). pp. 292. 293. Les frères Parfaict, à propos de l'*Europe galante*, commettent une inexactitude. Ils disent, en effet: «Ce Ballet qui est le modèle et le chef-d'œuvre des ouvrages de ce genre, le coup d'essai de la musique lyrique de la Motte, et *la première musique sur des paroles françaises de Campra* . . .»; les mots que nous avons soulignés expriment une erreur, puisque nous avons vu qu'avant de donner l'*Europe galante* à l'Opéra, Campra avait composé, sur des paroles françaises, le divertissement joué chez le duc de Sully. En outre, il est très probable, qu'ainsi que nous l'avons dit plus haut, le premier librettiste de Campra fut M. Giffon d'Arles. Là encore, Campra avait mis en musique des paroles françaises.

Arrêtons-nous un peu sur la déclaration des frères Parfaict. Les deux premières éditions de l'*Europe galante* (1697 et 1698)[1]) sont anonymes; la troisième celle de 1699, porte l'indication «par M^r^ Campra», indication rendue équivoque par le titre du *Carnaval de Venise* où on lit textuellement: «Ballet mis en musique par M. Campra le Cadet». Ici, l'attribution à Joseph Campra est bien explicite, et le M. Campra tout court de la 3^e^ édition de l'*Europe galante* peut fort bien passer, aux yeux des personnes mal informées pour M^r^ Campra le cadet. Mais, comme l'écrit M. Arthur Pougin, nul n'ignorait la paternité de Campra et son secret était vraiment celui de Polichinelle. Dès l'apparition de la pièce, il courait dans Paris une chanson que l'on chantait sur l'air: «O filii et filiæ» afin d'en bien souligner l'ironie.

«Quand notre Archevesque sçaura
L'Auteur du nouvel Opéra,
De sa Cathédrale Campra
Décampera».

Il existe plusieurs versions de ce quatrain. Outre celle qui précède, et qui provient du chansonnier de Maurepas[2]), le ms. Tralage donne la variante suivante:

«Quand notre Archevesque sçaura
L'Auteur du nouvel Opéra,
Aussitost il décampera
De Campra»[3]).

M. Weckerlin a publié le texte ci-après qui s'augmente de 4 nouveaux vers:

«Quand notre archevêque saura
Que Campra fait un Opéra,
Alors Campra décampera,
Alleluia.

«Réjouissez-vous, Parisiens,
Et vous heureux diocésains,
D'avoir un si sage Prélat,
Alleluia»[4]).

Enfin, M. Arthur Pougin, dans la préface de *Tancrède* de l'édition Michaëlis, adopte une autre version très légèrement différente:

«Quand notre archevêque saura
L'Auteur du nouvel opéra
Monsieur Campra décampera,
Alleluia»[1]).

---

1) La 2^e^ édition de l'*Europe galante* se trouve à la Bib. de l'Opéra. Voir plus loin.

2) Chansonnier de Maurepas: Chansons (1697). — Bib. nat. Ms. fr. 12624. f^o^ 269. «Sur l'opéra de l'*Europe galante*, auquel le S^r^ Campra, Provençal, Maître de la Musique de l'Eglise de N. D. de Paris avoit travaillé.»

3) «Sur l'opéra de l'*Europe galante*, dont une partie de la musique a esté faite par M. de Campra, maître de musique de N. D. de Paris, l'an 1697» (*Notes et Documents sur l'histoire des Théâtres de Paris*, *Extraits du Ms. Tralage* par le Bibliophile Jacob, p. 104.) On voit qu'ici on joue sur la particule sont s'affuble Campra. Il y a encore cette variante:

«Tout aussi tost de Campra
Décampera».

4) J. B. Weckerlin, *Nouveau Musiciana* p. 49.

On était donc bien et duement fixé sur le subterfuge employé par le maître de musique de Notre-Dame.

Joseph Campra, auquel les frères Parfaict dénient toute culture musicale, ne mérite point pareille appréciation.

Le supplément à la *Biographie* de Fétis assure qu'en 1686, Joseph Campra remplissait les fonctions de chef d'orchestre du théâtre d'opéra de Marseille, sous la direction de Pierre Gaultier[2]). Et M. Alexis Rostang raconte même, à ce propos, une plaisante anecdote qui nous montre Campra triomphant par son habileté de chef d'orchestre, de l'avarice et du mauvais vouloir de son directeur[3]). A l'époque de l'*Europe galante*, Joseph aurait occupé à l'opéra un emploi de joueur de basse[4]). Plus tard, il retourna en province, et c'est vraisemblablement lui que nous rencontrons à Dijon en 1731. Cette année-là, en effet, on représenta, en cette ville, un divertissement «pour la feste de Mgr le Comte de Tavannes, brigadier des armées du Roi et son premier lieutenant général en Bourgogne, dont la musique est du Sieur Campra, ordinaire de notre Académie»[5]). Ainsi, Campra appartenait alors à l'Académie de musique de Dijon. M. de Gouvenain, qui relate ce fait, ignore le nom de l'auteur du poème du divertissement en question, lequel mettait en scène Comus, Daphnis et la Victoire[6]).

En 1732, les dilettanti de Dijon entendent une nouvelle composition du même Campra. C'est une pièce allégorique intitulée: «*Le Génie de Bourgogne*» et imprimée la même année chez Augé, imprimeur et libraire de l'Académie[7]).

Enfin, la qualité de musicien résulte de l'acte de décès de Joseph Campra, sur lequel figurent, en outre, les signatures de trois «ordinaires» de la musique royale:

«L'an mil sept cent quarante quatre, le trente et unième jour de Mars.

---

1) A. Pougin, Préface de *Tancrède* dans l'édition Michaëlis, p. 3.

2) A. Pougin, *Supplt à la Biographie générale des musiciens*, I. p. 146.

3) Ibid.

4) Cf. Fétis, Pougin, de Lajarte (Préface de l'*Europe galante* de l'édon Michaëlis). Fétis (article Campra) dit que Joseph Campra était basse de violon à l'opéra depuis 1699; cette date paraît trop tardive.

5) Louis de Gouvenain: *Le Théâtre à Dijon*. 1888. p. 137. Bib. de Dijon. Imprimés, no 12.779. — L'Académie de musique de Dijon avait été fondée en 1725; les statuts furent établis en 1728.

6) L. de Gouvenain, Loc. cit. p. 137. Une indication que nous devons à l'obligeante érudition de M. Ecorcheville semble de nature à faire connaître le nom du poète. Le catalogue de J. B. Mercier, libraire à Dijon pour le mois de décembre 1906, porte, en effet, la mention du Divertissement donné en l'honneur du Cte de Tavannes, avec la rubrique suivante: «Musique de Le Jolivet, Dijon, Augé. in-4o de 11. pp.» — N'est-ce pas là le nom du poète, qu'on aurait pris, par erreur, pour celui du musicien?

7) L. de Gouvenain: Loc. cit. p. 137.

Joseph Campra, âgé de quatre-vingt deux ans, mugicien (*sic*), décédé d'aujourd'hui, a esté inhumé par nous, prestre soussigné, faisant les fonctions curialles en cette paroisse, en présence de Messire jacque delaunai [1]), prestre ordinaire de la musique du roy, de Guillaume Audiberet (*sic*) [2]), ordinaire de la musique du roy et d'Augustin lepintre [3]), aussi ordinaire de la musique du roy qui ont signés avec nous.

Delaunay. Audibert.
Chevalier Roussin, prestre.
Augustin Lepeintre» [4]).

L'éclatant succès remporté par l'*Europe galante* s'affirme encore par la rapidité avec laquelle s'enlevèrent les éditions successives de la pièce. Il y en eut trois à Paris, chez Ballard, de 1697 à 1699, sans compter celle qui parut à Amsterdam, sans date, chez Le Cène, et qui semble devoir se placer vers 1700 [5]).

De plus, à partir de 1698, les *Recueils d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, publiés mensuellement par Ballard, contiennent des airs détachés de l'*Europe galante*, airs adaptés à des chansons à boire, parodiés, comme on disait alors, ainsi que des airs nouveaux ajoutés à la partition originale.

1) Jacques de Launay avait remplacé, comme chantre à la musique du roi, le sr Miracle mort le 7 novembre 1728. Une ordonnance de payement est rendue en sa faveur le 3 juin 1729. (Arch. nat. O I 73, fo 180.)

2) Campra comptait un Guillaume Audibert au nombre de ses compatriotes. Nous connaissons, en effet, un musicien de ce nom, qui, après avoir été élevé à la maîtrise de St Sauveur d'Aix-en-Provence, sous la direction de l'abbé Pellegrin, devint «pensionné du concert de Toulon», puis maître de musique à l'Académie royale de Lyon, d'où il écrivait en 1746 au ministre des affaires étrangères pour lui proposer l'adoption d'un chiffre musical. (Voir Fétis I. et Marbot, *Les Maîtres de Chapelle de St Sauveur au XVIIIe siècle*, p. 11. Voir aussi notre ouvrage, *L'Académie de musique et le concert de Nantes*, pp. 160—161.) Nous ne saurions affirmer que ce Guillaume Audibert est le même que celui qui assista à la mort de Joseph Campra.

3) Il y a eu plusieurs violonistes du nom de Lepeintre à la musique royale. Celui qui figure ici semble être Augustin Lepeintre, nommé le 19 août 1711 à la musique de la chambre. (Arch. nat. O I 55. fo 117.

4) *Etat civil de Versailles* — Sépultures. — Paroisse Notre-Dame, 1744. — fo 18.

5) Nous avons donné ci-dessus le titre de la 1ère édition. Voici ceux des éditions suivantes:

a) *L'Europe // Galante // Ballet // En Musique // Seconde Edition Augmentée //*
A Paris, chez Christophe Ballard, 1698, in-4o obl. (Bib. de l'Opéra).

b) *L'Europe // Galante // Ballet // En Musique // Par Monsieur Campra // Troisième édition, revue et corrigée //.*
A Paris, chez Christophe Ballard, 1699, in-4o obl. (Bib. nat. Vm² 146).

c) *L'Europe // Galante // Ballet // Mis en Musique // Par Monsieur Campra //. Quatrième Edition Reviie Corrigée et Augmentée de Plusieurs Airs Italiens.*
A Amsterdam, chez Michel Charles Le Cène, s. d. in-4o obl.
(Bib. de l'Opéra).

Ces trois éditions sont des partitions réduites pour le chant et la basse. La partition d'orchestre complète parut en 1724 chez J. B. Ch. Ballard. (Bib. nat. Vm² 147).

C'est ainsi que la livraison de mai 1698 renferme un air à boire consistant en une «parodie» du 2e air des Paysans de la 1ère Entrée, et que celle de juin 1698 présente des «couplets sur des Airs de l'*Europe galante*». Ici, on a utilisé l'air des masques de la 3e Entrée, la Loure «pour les Ris et les Plaisirs» du Prologue et le 2e air pour les Espagnols de la 2e Entrée [1]).

Mais là ne se bornent par les manifestations de la faveur dont jouissait auprès du public l'œuvre de Campra. Celle-ci eut un tel retentissement chez les artistes, que l'un d'entre eux lui délivra, par une sorte d'hommage indirect, un témoignage de son admiration. En mai 1698, apparaissent, en effet, dans la même publication, deux «Airs ajoutés à l'*Europe galante* par M. Le Marchand, Organiste de St Benoist [2])».

Or, ce M. Le Marchand n'est autre que Louis-Marchand, le fameux organiste, qui occupait précisément en 1698 les orgues de St Benoît et des Cordeliers [3]). Dès 1695, Marchand comptait, nous dit M. André Pirro, parmi les maîtres de clavecin les plus réputés et les plus recherchés, et, en 1697 et 1698, il alimentait, lui aussi, les Recueils de Ballard d'airs à boire de sa composition [4]). Son espèce de collaboration à l'*Europe galante* était donc tout particulièrement flatteuse pour Campra.

Le premier des «airs italiens» ajoutés par Marchand au ballet du maître de musique de Notre-Dame a bénéficié de son temps d'une vogue extrême; cet air est justement le célèbre *Io provo* dont le succès a trouvé un écho dans la 2e Partie de la *Comparaison* de Lecerf de la Viéville. Lecerf, voulant donner un exemple de la façon adroite dont les musiciens français s'entendaient à pasticher la musique italienne écrit, en effet:

«Et cet autre [air] qui a tant couru et qui a eu tant de réputation depuis sept ou huit ans:

Io provo nel cuore
Un lieto ardore, etc.

est de Marchand l'organiste des Cordeliers de Paris» [5]).

L'air visé par Lecerf était si habilement pastiché, il revêtait un aspect tellement transalpin que les musiciens italiens eux mêmes s'y

---

1) L'air des Masques de la 3e Entrée (*l'Italie*) est employé comme air à boire. p. 23 de la livraison de février 1698. La Loure du Prologue remplit le même objet, p. 43 de la livraison de mars; enfin, le 2e air pour les Espagnols de la 2e Entrée (*l'Espagne*) est transformé en air à boire, p. 70 de la livraison d'avril 1698. Voir: *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs pour 1698.* (Bib. nat. Vm⁷ 531).

2) Ibid. pp. 91 et 97.

3) A. Pirro. — Louis Marchand: *Bulletin trimestriel de l'I. M. G.*, oct. déc. 1904. p. 144.

4) Ibid. p. 143.
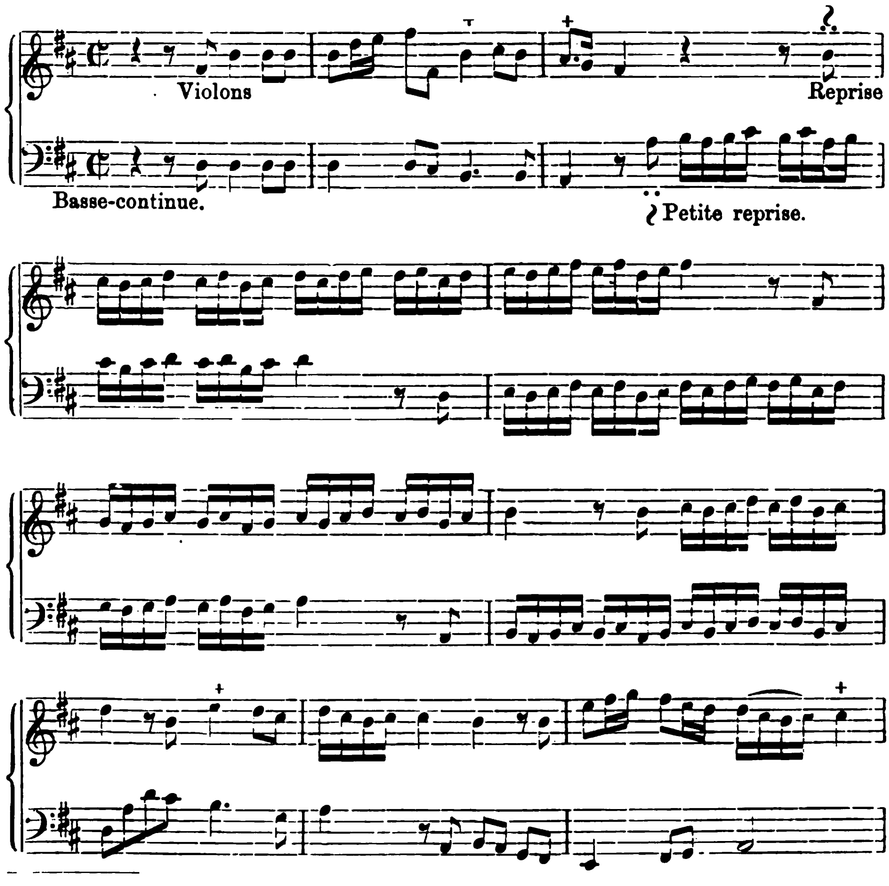
5) Lecerf de la Viéville: *Comparaison*, etc. 2e Partie, (1705) p. 100.

laissaient prendre, témoin ce chanteur dont parle Lecerf, qui le chantait en s'imaginant roucouler un morceau venu en droite ligne du pays de Carissimi:
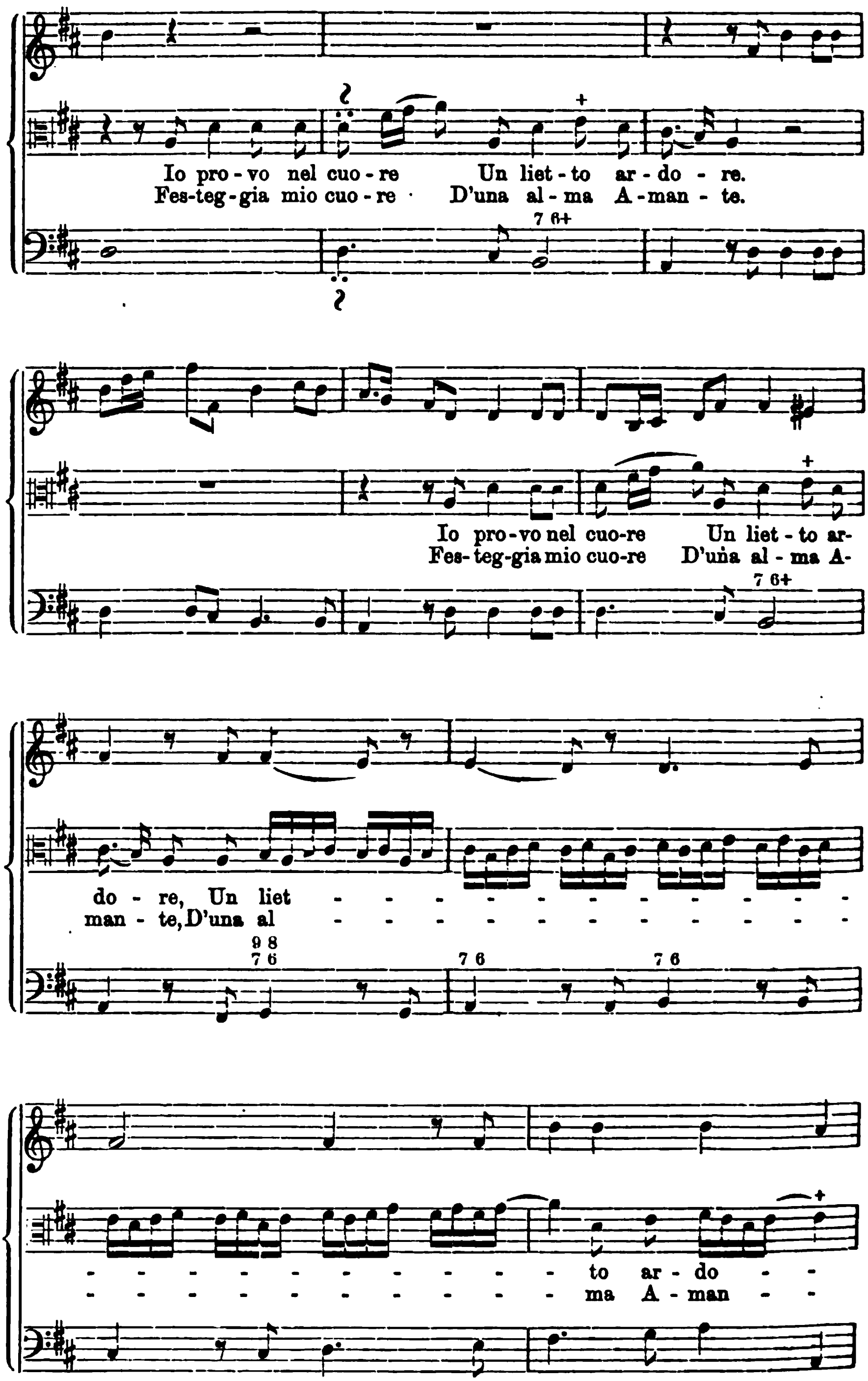
«Un musicien italien, qui chanta deux fois à l'opéra de Paris devant Monseigneur qui fut bientôt las de lui et qui alla ensuite à Rouen où on ne tarda pas à s'en lasser, chantait *Io provo* avec la confiance d'un homme qui reconnaît le génie de son cher pays»[1]).
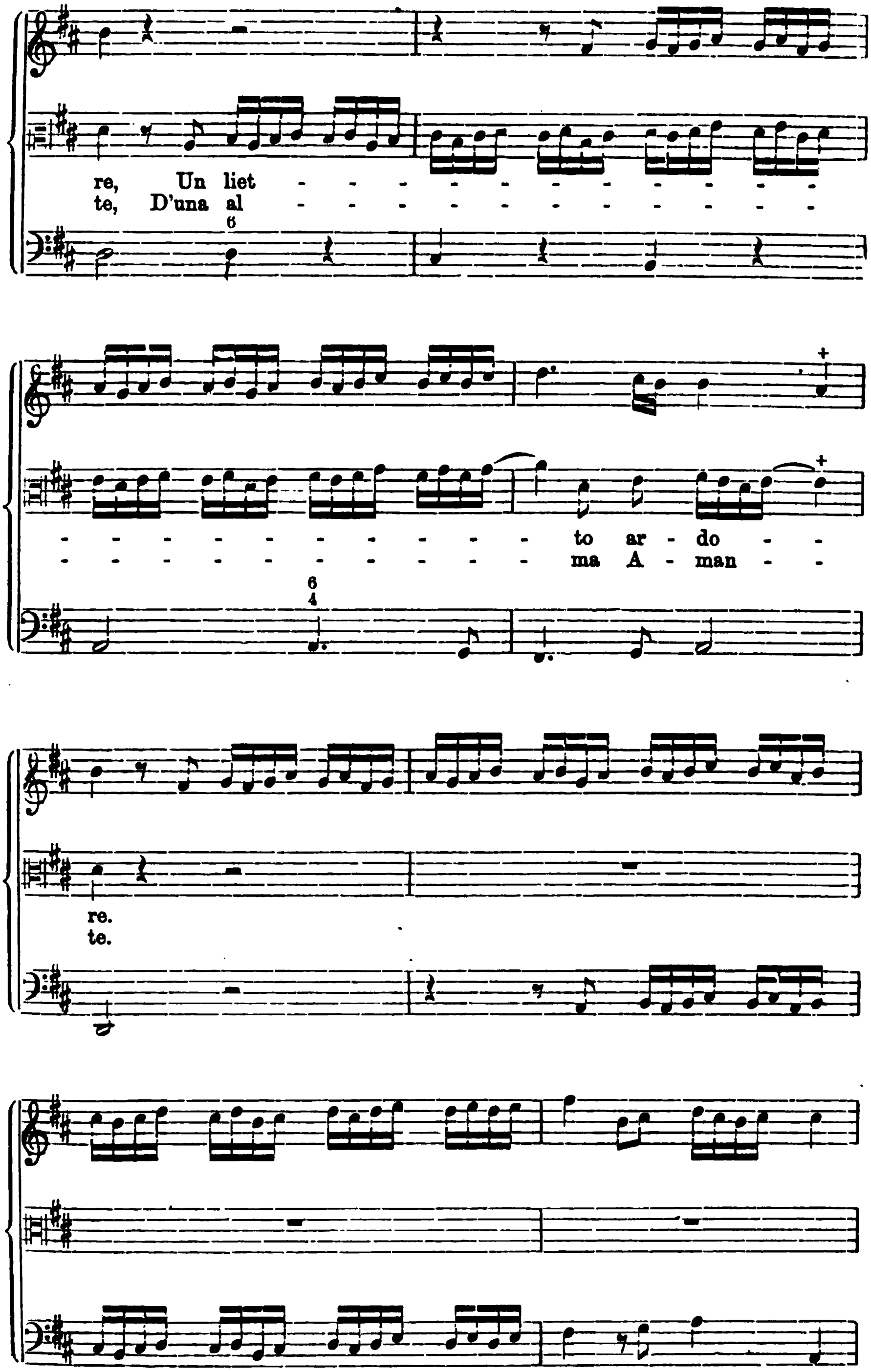
Au dire de Lecerf, qui l'a entendu probablement de la bouche du chanteur en question, *l'Io provo* de Marchand est un «savant air»[2]).
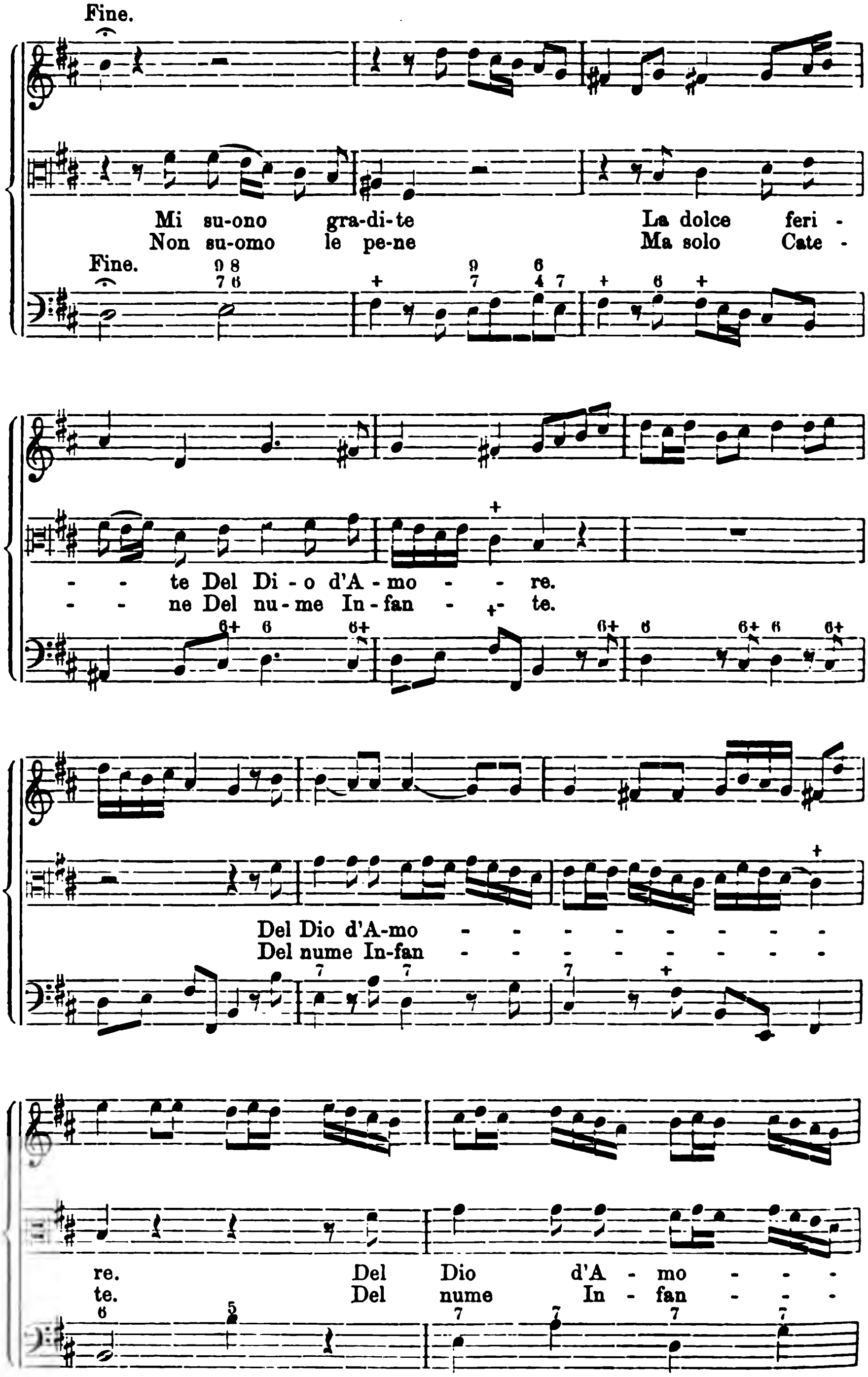
Cet air a échappé aux recherches de M. Pirro, et en raison de sa célébrité et des circonstances dans lesquelles il prit naissance, nous le transcrivons ci-dessous, d'après la version qu'en donne le Recueil de Ballard de 1698. Il s'accompagne de 2 violons et de la basse, et débute par une introduction symphonique de 10 mesures:
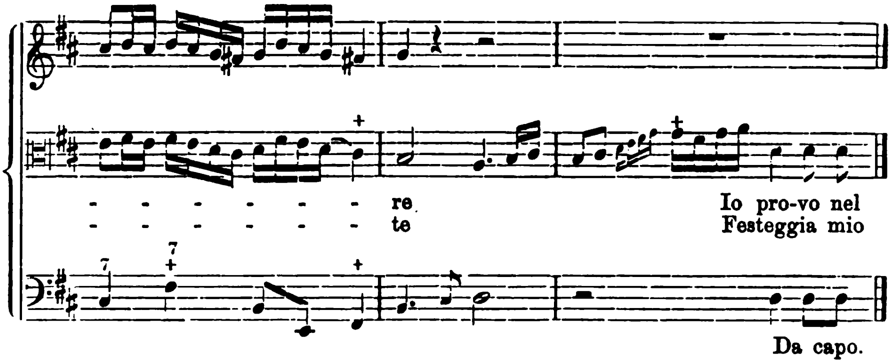


1) Lecerf. Loc. cit. p. 101.
2) Ibid. p. 103.
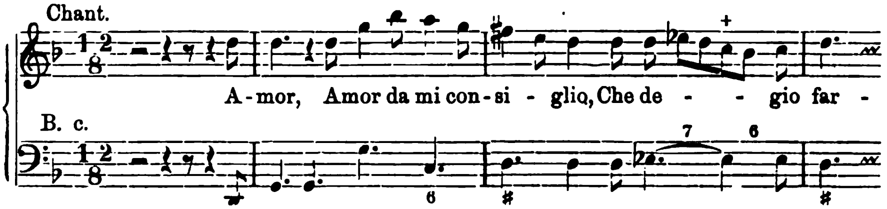

Io pro - vo nel cuo - re Un liet - to ar - do - re.
Fes-teg - gia mio cuo - re D'una al - ma A - man - te.
Io pro-vo nel cuo-re Un liet - to ar-
Fes- teg-gia mio cuo-re D'una al - ma A-
do - re, Un liet
man - te, D'una al
to ar - do
ma A - man


re, Un liet - - - - - - - - - - - - - - - -
te, D'una al - - - - - - - - - - - - - - - -
6
- - - - - - - - - - - - - - - - - - to ar - do - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - - ma A - man - -
6
4
re.
te.


Fine.
Mi su-ono gra-di-te La dolce feri - - - te Del Di - o d'A - mo - - re.
Non su-omo le pe-ne Ma solo Cate - - - ne Del nu - me In - fan - - te.
Fine.
Del Dio d'A-mo - - - - - - - - - - re. Del Dio d'A - mo - - - -
Del nume In-fan - - - - - - - - - - te. Del nume In - fan - - - -



Le 2e air italien ajouté à l'*Europe Galante* comporte, de même, un accompagnement symphonique confié à 2 violons et à 2 flûtes qui, tantôt jouent en tutti, tantôt exécutent un Trio avec la basse, les intruments à archet alternant avec les instruments à vent. La voix entre en action à la 24e mesure et débute comme il suit:



Ces deux airs sont à reprises et à «da capo»; ils appartiennent au plus pur type italien, et, à ce point de vue, font grand honneur à l'ingéniosité et à la souplesse du talent de Marchand.

Si le grand organiste collabora d'une façon toute indirecte au ballet de Campra 1), un autre musicien apporta à l'auteur de l'*Europe galante* un concours plus effectif. Si l'on en croit quelques biographes du XVIIIe siècle, trois airs de la partition originale reviendraient en propre à Destouches:

«La Mothe, raconte Morambert d'après Titon du Tillet, qui était Auteur des Paroles de cet admirable Ballet [*l'Europe galante*], se trouvait quelquefois chez Campra dans le même temps que Destouches, ce qui lia amitié entre eux. Campra étoit si satisfait de l'excellent goût que son élève avoit

---

1) Ces deux airs, en effet ne furent pas ajoutés à l'édition de 1699. Cette édition comprend une table «d'Airs qui se peuvent détacher» sur laquelle on relève l'air espagnol «El esperar en amor», les airs italiens: «Ad un cuore tutto geloso», «Si scherzi, si rida», et l'air de la fête turque: «Vivir gran Sultana», mais cette table ne mentionne aucun des airs de Marchand, airs qui ne sont pas davantage incorporés dans le texte. La table dont il s'agit est suivie de l'observation suivante: «Dans la longue espace de Temps que cette pièce a esté représentée, on y ajouté plusieurs Airs Italiens qui se trouvent dans le Recueil des meilleurs Airs Italiens imprimé pour cette année 1699; ainsi, il ne les faut point chercher dans la Table cy-dessus.»

pour la musique vocale qu'il lui donna trois airs à composer dans son Ballet, celui de «Paisibles lieux, agréables retraites», dans le Ier Acte; celui de «Nuit soyez fidèle», Acte II, et celui de «Mes yeux, ne pouvez-vous jamais forcer mon vainqueur à se rendre», Acte IV»[1]).

Le même fait se trouve rapporté dans les *Anecdotes dramatiques*; il y est dit que le mousquetaire Destouches s'apercevant, en composant des chansons, qu'il lui manquait une solide instruction musicale, quitta le service en 1696 et pria Campra de parfaire son éducation. Celui-ci l'ayant pris comme élève, se montra si satisfait de ses progrès et de ses heureuses dispositions qu'il le chargea d'écrire trois airs de son ballet[2]).

Mais, d'après une autre version de cette histoire, l'*Europe galante* aurait primitivement été destinée à Destouches et ce serait sur les observations adressées par Campra à La Motte, que celui-ci en aurait définitivement confié la composition au musicien du chapitre de Notre-Dame.

Voici en effet, ce qu'on peut lire dans le *Sentiment d'un harmoniphile*:

«On m'a raconté une petite anecdote touchant cet opéra que le Public ne sera peut-être pas fâché de sçavoir. Houdard de la Mothe ayant composé le Poème de *l'Europe galante*, le donna à mettre en musique à Destouches qui commençait à se faire une certaine réputation par plusieurs jolis Airs qu'il avait composés, dont le Public étoit fort satisfait. Destouches apprenoit dès lors la composition sous Campra. Ce dernier, qui étoit encore maître de musique de Notre-Dame, demanda à La Mothe pourquoi il avait donné son Ballet à un écolier qui ne sçavait pas assez de composition pour le mettre en Musique. A force d'être tourmenté, La Mothe le retira d'entre les mains de Destouches, sous prétexte d'y faire quelques changements et le donna à Campra qui le travailla furtivement. Destouches l'ayant sçu, en porta ses plaintes à Campra et à La Mothe; celui-ci, pour l'appaiser, lui donna le poème *d'Issé* à mettre en Musique, et Campra lui promit qu'il conserveroit les morceaux qu'il avait composés; en effet, il tint parole...»[3]).

Si cette version est vraie, elle éclaire d'un jour assez piquant les relations du professeur et de l'élève, le maître travaillant en cachette sur un poème confié à son écolier, et consentant ensuite à transiger, tout en laissant d'ailleurs imprimer les airs de Destouches sous son propre nom.

Quoiqu'il en soit, enhardi par le succès et tranquillisé du côté de Notre-Dame, grâce à l'attribution de l'*Europe galante* à son frère, Campra se lance, lui aussi, dans la composition de ces «airs sérieux et à boire» qui faisaient alors fureur. A partir de 1698, les Recueils de Ballard donnent, sous le nom de «Mr Campra le cadet[4])» un certain nombre de

1) Titon du Tillet, *2e Supplt au Parnasse français* (article Destouches). p. 54 et *Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*. 1756. pp. 37 à 41.

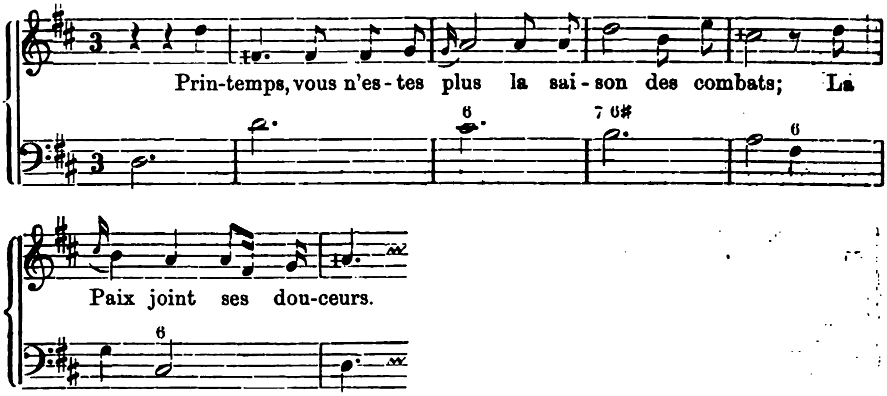
2) *Anecdotes dramatiques*, 1775, III. pp. 333. 334.

3) *Sentiments d'un harmoniphile*, etc. pp. 39. 40.

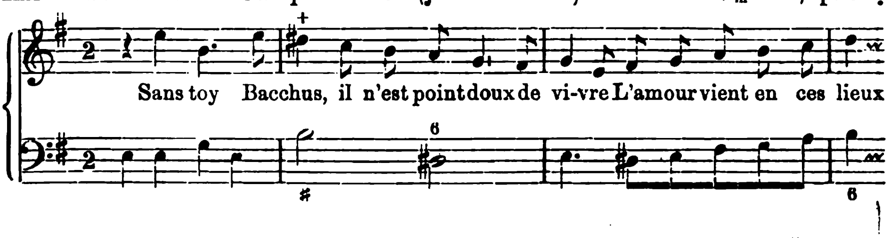
4) L'auteur y est désigné, tantôt par la mention: M. Campra le cadet, tantôt de la façon suivante: M. Campra L. C. [Le Cadet].

ces petites pièces. On en compte 6 de 1698 à 1700, dont nous établissons ci-après la table. A qui convient-il réellement d'en attribuer la paternité? Sont-elles vraiment de Campra le cadet, qui aurait voulu donner ainsi plus de vraisemblance aux subterfuge de son frère, en prouvant son talent de compositeur, ou bien appartiennent-elles en propre à l'aîné qui, désireux de publier des morceaux de musique profane, aurait continué à s'abriter derrière son cadet? Nous avouons pencher pour la seconde hypothèse[1]):

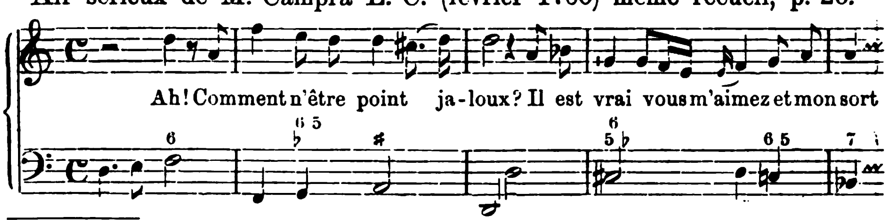
Printemps sérieux de M. Campra le cadet. (juin 1698).
Recueil V_m 7 531, p. 122.



Air à boire de M. Campra L. C. (janvier 1700). Recueil V_m 7 53, p. 10.

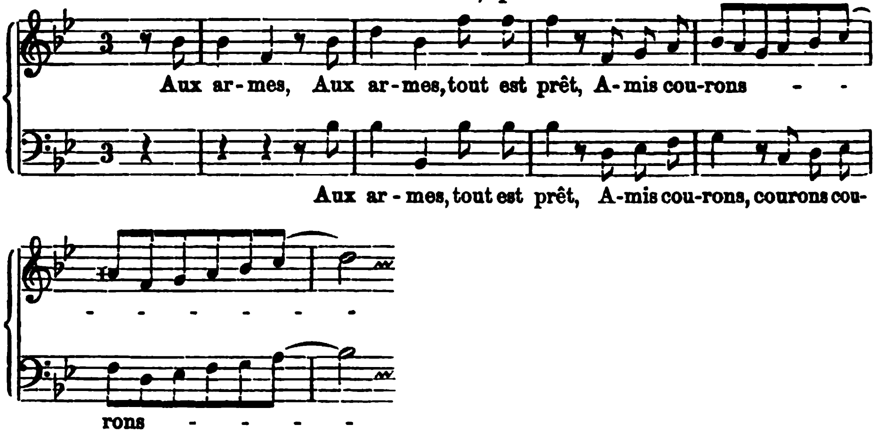


Air sérieux de M. Campra L. C. (février 1700) même recueil, p. 26.
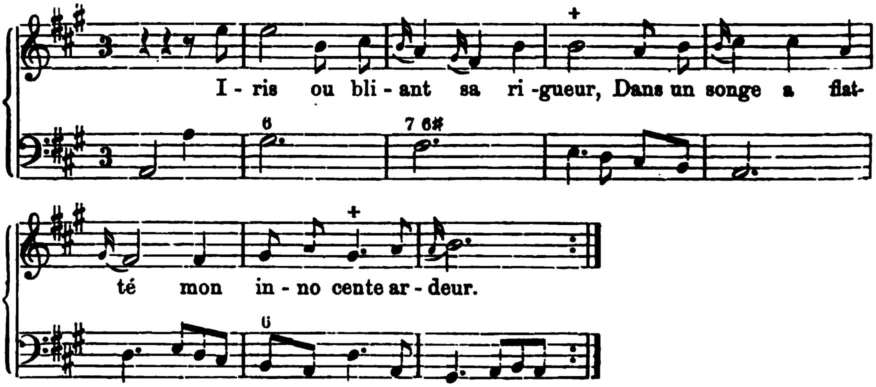


1) On ne comprendrait pas, en effet, pour quelle raison Campra le cadet aurait attendu l'année 1698 pour se faire connaître comme compositeur d'airs à boire.

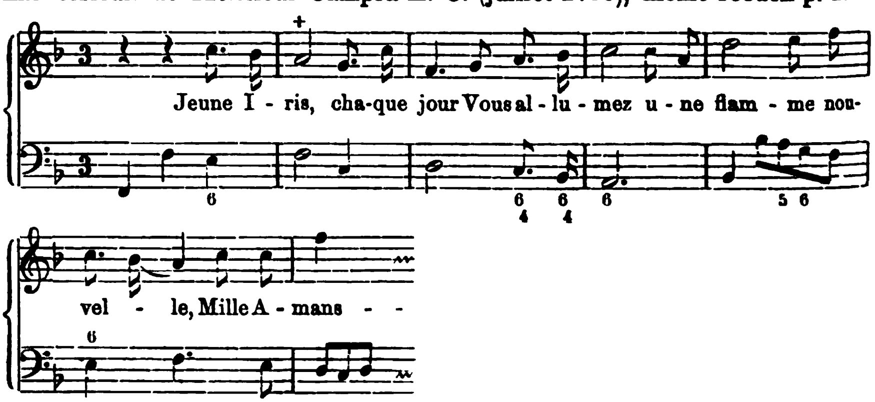
Air à boire de Monsieur Campra le C. (à 2 voix) (février 1700), même recueil, p. 27.



Air sérieux de Monsieur Campra le C. (Mai 1700), même recueil, p. 86.



Air sérieux de Monsieur Campra L. C. (juillet 1700), même recueil p. 128.



L'année 1698 apporte, du reste, un nouveau témoignage de l'activité qui dévore Campra, depuis la représentation de l'*Europe galante*[1]). Il va, avec une œuvre plus importante, donner un pendant au Divertissement exécuté en présence du duc de Chartres durant l'été de 1697. Mais, cette fois, il aura l'honneur de compter parmi ses auditeurs le dauphin en personne. C'est encore le *Mercure* qui nous renseigne en la circonstance:

«A une fête donnée le 27 janvier [1698] chez la Duchesse de la Ferté, le lendemain du jour que M^gr le Cardinal de Fürstemberg fit chanter le *Te Deum* pour la Paix entre la France, l'Empereur et l'Empire, M^gr le Dauphin ayant bien voulu lui faire l'honneur de venir dîner chez elle, après le repas, on passa dans un autre appartement où l'on joua, après quoi, il y eut un divertissement intitulé *Vénus, Feste galante*, dont voicy le Prologue»[2]).

Suit le Prologue de la pièce. Un peu plus loin, le journal ajoute:

«Les vers de ce Divertissement sont de M. Danchet, et la Musique est de M. Campra»[3]).

Antoine Danchet, l'auteur des paroles, venait de quitter Chartres, où il enseignait la rhétorique, pour se fixer à Paris où Madame de Turgis lui avait confié l'éducation de ses deux enfants, en lui assurant une rente viagère de 200 livres. Comme poète, il ne s'était encore fait connaître que que par de «légers essais pour la Poésie française». On lui demanda, assure son biographe, des vers pour un ballet représenté devant Monseigneur, et cette tentative lui révéla ses propres forces, en l'encourageant à écrire l'opéra d'*Hésione*[4]).

Vénus, *Feste galante* comprenait un Prologue et un seul acte entièrement consacré à l'exaltation de la beauté de la princesse de Conti. A la scène II, l'auteur met dans la bouche de Pallas ces vers suffisamment explicites:

---

1) *L'Europe galante* ne fut pas seulement un grand succès artistique. Elle marque une date dans l'histoire financière de l'Opéra, car, selon les frères Parfaict, ce serait à partir de ce ballet qu'on accorda des honoraires fixes aux auteurs d'ouvrages lyriques. «L'usage était alors qu'on donnait aux auteurs des Paroles et de la Musique une certaine somme qui était plus ou moins forte selon le mérite de leur ouvrage. La Motte et Campra furent traités en inconnus et on leur offrit une somme très modique qu'ils refusèrent. Quelques personnes proposèrent des arrangements à ce sujet, et on s'en tint à celuy qui est devenu depuis un siècle une espèce de loi. Ce fut d'accorder au poète et au musicien, chacun en particulier, 100 livres par jour des 10 premières représentations de leur pièce et 50 livres de même par jour jusqu'à la vingtième, après laquelle l'opéra appartient à l'Académie royale de musique.» (Parfaict, Copie Nuitter, p. 292. 294. Bib. de l'Opéra).

2) *Mercure galant*, janvier 1698. p. 274.

3) Ibid. p. 281.

4) *Discours sur la vie et les ouvrages de M. Danchet, servant de Préface au Théâtre de M. Danchet.* 1751. p. IV et V. — Voir aussi *Biographies Michaud* et *F. Didot*, X. p. 87 et XII. p. 895. — *Vénus, Feste galante* se trouve dans le tome II des *Œuvres* de Danchet, éd^on de 1751. Antoine Danchet, né à Riom le 7 septembre 1671, avait composé en 1691 une pièce de vers latins qui lui valut la chaire de rhétorique du collège de Chartres. Il quitta cette situation en 1696 et vint à Paris.

«On vient, c'est Vénus qui s'avance.
Les Amours empressez la suivent en ces lieux
Laissons-là s'applaudir d'une vaine puissance.
Que luy vont ravir d'autres yeux»[1].

«Personne, rapporte le *Mercure*, n'eut peine à deviner à qui Pallas faisait ainsi allusion et l'on entendit aussitôt retentir le nom de Madame la Princesse de Conty»[2].

Tandisque les Grâces, les Amours et les Plaisirs chantent la victoire de Vénus qui vient de recevoir la pomme d'or des mains du berger Pâris, et que Mars déclare sa flamme à la déesse, Jupiter clôt le divertissement en menaçant celle-ci d'une rivalité dont elle ne saurait triompher.

«Vénus, ne pensez pas
Avoir seule en partage
Les plus charmants appas.
J'ay vu dans ce séjour briller une Mortelle
Tout cède à ses attraits si doux»[3].
— — — — — — — — —

Bref, c'était là le type du divertissement de cour avec sa grâce affectée et ses allusions courtisannesques.

Vénus parut chez Ballard, la même année, sous le titre qui suit:

Vénus || *Feste galante* || *Chantée devant Monseigneur* || *le 27 janvier 1698*, *chez Madame* || *la Duchesse de la Ferté* ||
A Paris, *Christophe Ballard 1698*[4]).

On voit donc qu'elle n'était pas signée. Nous n'en connaissons qu'une seule édition.

En gardant l'anonymat au moins officiellement, sinon officieusement, Campra agissait assurément au mieux de ses intérêts en un temps, où au nom de la morale, l'Eglise fulminait contre l'opéra et contre les «lieux communs de morale lubrique» qui excitaient l'indignation du sage Boileau[5]. L'archevêque de Paris ne semblait pas cependant tenir rigueur à son musicien des incursions qu'il dirigeait en cachette sur le terrain du divertissement lyrique, dont la Sorbonne avait stigmatisé «l'hédonisme pompeux[6]». Ce qui le prouve, c'est que Campra, peu de temps après la fête donnée chez la duchesse de la Ferté, s'en allait, le 23 mai 1698, diriger un concert de musique religieuse à Conflans, en présence du maréchal de Noailles:

«*Domino Marescallo de Noailles, percupienti ut hodie pomeridianis horis*

1) *Mercure galant*, janvier 1698, p. 279.

2) Melle de Blois. «La princesse de Conty, dit Dangeau, se surpassait dans les contredanses et danses à l'allemande» (*Journal*, VII. p. 20).

3) *Mercure*, loc. cit. p. 280.

4) In-4° obl. Bib. nat. Réserve. V_m^2 80 et Bib. de l'Opéra.

5) Sur ce point voir J. Ecorcheville, *De Lulli à Rameau (1690—1730). L'Esthétique musicale*. pp. 55 et suiv.

6) Ibid. p. 63.

Magister Andræas Campra, Ecclesiæ symphoniarcha mittetur apud Confluantium[1]) *una cum duobus a pueris Chori ad aliquem Psalmum musice decantandum, Domini annuerunt*»[2]).

Exception faite pour les sommes remboursées à Campra en 1698, à l'occasion du *Te Deum* de la Paix, les registres des délibérations capitulaires de Notre-Dame ne mentionnent rien qui intéresse notre musicien cette année-là; Campra travaillait alors à un autre ballet qui parut explicitement sous le nom de son frère au commencement de 1699. — Voici, en effet, le titre de l'édition in-4⁰ du *Carnaval de Venise*, imprimée par Ballard en 1699, et ornée d'un frontispice de Guérard, représentant la place St. Marc à Venise:

Le Carnaval || *De Venise* || *Ballet* || *Mis en Musique* ||
Par M. Campra le Cadet ||
A Paris || *Chez Christophe Ballard* || *1699*[3]).

Dangeau, dans son *Journal*, donne comme date de la 1ère représentation du *Carnaval*, celle du 20 janvier 1699:

«Monseigneur alla mardi de Meudon à l'Opéra de Paris; on joua pour la première fois le *Carnaval de Venise*»[4]).

Cette mention étant du mercredi 21 janvier à Marly, il s'en suit que le ballet de Campra avait passé la veille, 20 janvier[5]).

Le dauphin s'intéressait vivement à la musique de l'auteur de l'*Europe galante*. Nous l'avons vu applaudissant *Vénus* chez la duchesse de la Ferté; à partir de la fin de janvier 1699, il multiplie ses voyages à Paris, et chaque fois, il va à l'opéra où on joue avec succès le *Carnaval de Venise*. Le 25 janvier, Dangeau signale que Mgr est allé de Meudon à Paris, à l'opéra. Madame la princesse de Conti ne l'y suivit point, se trouvant indisposée[6]). Le 27, le Dauphin fait encore le voyage de Paris, mais cette fois, avec le duc et la duchesse de Bourgogne:

«Monseigneur alla à l'opéra à Paris et y mena monseigneur le duc de Bourgogne et madame la duchesse de Bourgogne. C'est la première fois que la duchesse de Bourgogne ait été à l'opéra à Paris»[7]).

---

1) Il s'agit ici de Conflans l'Archevêque, village du département de la Seine, arrt de St Denis, canton et commune de Charenton-le-Pont. Les évêques et archevêques de Paris, seigneurs du lieu, y étaient possesseurs d'une maison de campagne.

2) Délibération du vendredi 23 mai 1698. Arch. nat. LL 227 fo 349 et LL 228 fo 34vo. Le maréchal de Noailles, Annes-Jules, duc de Noailles, né à Paris le 5 février 1650, était le frère de Louis-Antoine, archevêque de Paris.

3) In-4⁰ obl. Bib. nat. Réserve. Vm2. 63. Il ne paraît pas y avoir eu d'autre édition.

4) Dangeau, *Journal*, VII. p. 12. (édon F. Didot).

5) On attribue d'ordinaire à la 1ère représentation de ce ballet la date du 28 février 1699. Cf. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* et Pougin. Loc. cit.

6) Dangeau, Loc. cit. p. 14; du dimanche 25 janvier 1699 à Versailles.

7) Ibid. p. 15. du mardi 17 janvier à Versailles.

Ainsi, la duchesse de Bourgogne étrennait l'Académie royale de musique avec un ballet de Campra. Le dauphin ne cesse de se rendre au *Carnaval de Venise*; il y retourne deux fois dans le courant de février, tant est grande son admiration pour cette musique alerte, gracieuse, fortement teintée d'italianisme [1]).

La pièce se passe, en effet, en pleine Italie à Venise, et, comme le dit Maupoint, elle consiste en une «comédie du contraste des amours d'un cavalier françois et d'un noble Vénitien [2]).» Campra y a même introduit tout un petit opéra italien, sur lequel nous reviendrons, *Orphée aux enfers*; cette concession consentie au goût italien devait vraisemblablement exciter la curiosité du public et contribuer fort heureusement à assurer le succès du nouveau ballet. Dû à sa plume de Jean-François Regnard, le *Carnaval de Venise* comprenait un Prologue et 3 actes [3]); c'est au 3e acte que se trouve le petit opéra italien, écrit tout entier en italien sous le titre:

Orfeo nell' inferni || *Opera* || *Regia di Plutone* || [4]).

La seconde apparition d'une œuvre de Campra à l'Académie royale de musique eut lieu sans encombre; l'autorité ecclésiastique ne parut pas plus s'en émouvoir que des représentations de l'*Europe galante*, deux ans auparavant. Sans doute, on s'élevait en principe contre un art où «l'on attaque le cœur par tous les endroits où il est d'ordinaire ouvert [5])», mais il est avec le ciel des accommodements, car, par une singulière contradiction, la musique d'opéra, condamnée d'un point de vue dogmatique, pénétrait insidieusement à l'église et se laissait admirer dans le sanctuaire par ceux-là mêmes qui lui jetaient anathème. Nous n'en voulons d'autre preuve que la surprenante annonce parue dans le *Mercure galant* de mai 1699, et, aux termes de laquelle, on livrait au public des «airs spirituels, composés dans le goût de l'opéra.» Bien plus, le recueil en question était dédié à l'archevêque de Paris:

«On vient de donner au Public un recueil d'Airs spirituels et nouveaux à une, deux et trois parties, composez dans le goust des Airs de l'opéra. Cet ouvrage est dédié à Mr l'Archevesque de Paris».

Et tranquillement, le *Mercure* avertit ses lecteurs que l'auteur ne s'en tiendra pas là, mais qu'il publiera, au commencement de chaque mois un recueil semblable, «dans lequel il y aura deux airs choisis des

1) Ibid. p. 22, du 8 février et p. 26, du 15 février 1699.

2) Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres*, 1753. I. p. 65.

3) Jean-François Regnard naquit à Paris le 8 février 1665; il est mort à Grillon près Dourdan le 3 7bre 1709. *Le Carnaval de Venise* se trouve dans le Tome IV de ses *Œuvres* (Edon de 1820) p. 307.

4) Comme l'*Europe galante*, le *Carnaval de Venise* eu un grand succès.

5) Gerbais, *Lettre d'un docteur de Sorbonne à une personne de qualité*, 1694, p. 56. Cf. Ecorcheville, Loc. cit. p. 58.

Opéras anciens et nouveaux sur des paroles de dévotion[1]». Voilà donc la dévotion associée à la musique profane! Etonnez-vous après cela qu'un maître de musique de Notre-Dame travaille avec ardeur à satisfaire à ce goût de l'opéra, si puissant dans les dernières années du XVII^e siècle, qu'il conquiert les ecclésiastiques eux-mêmes.

Mais Campra ne va pas tarder à prendre son parti et sa carrière de chef de maîtrise touche maintenant à sa fin. Le mercredi 9 septembre 1699, il demande et obtient un congé pour s'absenter de l'église pendant 8 jours[2]). Evidemment, notre musicien s'occupe bien encore de ses élèves, puisqu'on lui rembourse une somme de 12 livres qu'il a avancée pour un livre de musique nécessaire aux enfants de chœur[3]). Toutefois, on sent que son esprit s'échappe peu à peu de ses fonctions officielles, malgré qu'il s'efforce de sauvegarder les apparences en assurant, avec une bonne foi assez douteuse, semble-t-il, l'archevêque et le chapitre de son dévouement. A ce point de vue, la dédicace de son 2e Livre de *Motets* paru chez Ballard en 1700, nous paraît typique. Quelques mois avant de jeter le froc aux orties et de s'abandonner entièrement à la musique profane, Campra va déposer aux pieds de Mgr de Noailles un témoignage de fidélité dont les événements ne manqueront pourtant pas de contredire les effusions suspectes. Il y a là une manifestation nouvelle du caractère un peu sinueux, un peu hypocrite de l'auteur de l'*Europe galante*[4]).

«A Monseigneur Louis-Antoine de Noailles, Archevêque de Paris, Duc de St Cloud, Pair de France, Commandeur de l'Ordre du St Esprit:

Monseigneur.

«Permettez-moi d'offrir à vôtre Grandeur ce Recüeil de Motets où j'ai tâché de suivre les vües qu'elle m'a données avec tant de bonté. Elle m'a fait comprendre, Mgr, que la Musique ne doit servir qu'à élever l'esprit à Dieu en touchant le cœur de ces mouvements vifs et tendres que la Religion inspire. Il n'est guère de moyen plus capable de produire cet effet que d'animer par de beaux chants des Paroles de l'Ecriture, qui sont si propres par elles-mêmes à remuer l'âme et à l'embraser comme faisoient les Musiciens que le St Esprit a daigné loüer (Ecclésiast. 44. Vt 5). On en doit croire St Augustin qui l'avoit éprouvé. Tout spirituel qu'il étoit, le chant des Pseaumes allumoit en lui un feu sacré, une douceur qu'il ne sentoit pas lorsque les

1) *Mercure galant*, Mai 1969. pp. 260—261. Ce recueil se vendait chez Claude Roussel graveur, rue St Jacques, au Lion d'argent, près les Mathurins.

2) Délibération du mercredi 9 septbre 1699. Arch. nat. LL 228. 2e partie. fo 65ro.

3) Délibération du vendredi 7 octobre 1699. Arch. nat. LL 229. fo 150; voici le texte: «Restituat Magister Antonius Dumeynet, Receptor Capituli, Magistro Andreæ Campra, Canonico Subdiacono Sti Joannis Rotundi et musices Magistro, summam duodecim librarum pro libro musicæ pueris chori necessario, juxta memoriale per Dominum Guichon visum ac subscriptum».

4) Le caractère de Campra ne semble pas, en effet, avoir été à l'abri de tout reproche. Divers petits faits, postérieurs, il est vrai, à la période que nous étudions, l'éclairent d'un jour assez défavorable.

Pseaumes n'étoient que récitez (Livre 10 des Confessions, Ch. 33). Telle est la force de la Musique quand elle exprime bien un sujet grand et touchant qu'elle traite. Il vous est aisé de voir, Mgr, que vôtre cœur est pénétré de cette même douceur céleste que ressentoit ce grand Saint, lorsqu' après tant de travaux, dont tout autre serait peut-être accablé, nous vous voyons assister aux offices de la nuit et du jour, avec une piété qui nous édifie et nous confond. Que je m' estimerois heureux si ma Musique pouvoit faire, selon vos désirs, les chastes délices des Ames Saintes! Je puis au moins assurer vôtre Grandeur que je suis bien déterminé à consacrer à Dieu, pour le reste de mes jours, le peu de talent qu'il m'a donné, dont je suis persuadé ne devoir me servir que pour sa gloire. C'est le meilleur moyen de vous témoigner mon profond respect et ma vive reconnaissance.

Je suis etc. . . . Campra.

Tout cela n'est pas mal tourné. Le chanoine de St. Jean-le-Rond a l'onction nécessaire; il connaît ses auteurs et sait placer à propos une référence. De plus, son manifeste ne manque pas d'intérêt à l'égard de l'esthétique qu'il expose en matière de musique religieuse, et nous reviendrons sur ce point. Mais Campra s'aventure beaucoup, dans le dernier paragraphe, quand il affirme à Mgr de Noailles sa détermination de «consacrer à Dieu, pour le reste de ses jours», le peu de talent qu'il possède. Nous savons déjà que son idéal ne consiste pas exclusivement à faire «les chastes délices des âmes saintes», ainsi qu'il le dit en une langue caressante et dévote. — Au mois d'octobre de l'année où il prononçait des vœux aussi austères, Campra quittait Notre-Dame à destination de l'opéra [1]).

Son 2e Livre de *Motets*, publié en 1700, et que préface cette belle lettre de bon apôtre, porte le titre suivant:

> *Motets* || *A I, II, III voix* || *Et instruments* || *Avec la Basse Continue Dédiez* || *A Monseigneur l'Archevesque de Paris* || *Par M. Campra, Chanoine de S. Jean le Rond* || *Et Maistre de Musique de l'Eglise de Paris* || *Livre Second* || *A Paris* || *Chez Christophe Ballard 1700* ||

La même année, il donne encore chez Ballard une messe [2]) à 4 voix (D. H. C. T. B.).

> *Missa* || *Quatuor vocibus* || *Cui titulus* || *Ad majorem Dei gloriam* || *Authore* || *Andrea Campra* || *Insignis ac Metropolitanæ Ecclesiæ Parisiensis Musices* || *Præfecto, et in eadem Ecclesia Sancti Joannis* || *Rotundi Canonico* || *Parisiis* || *Ex officina Christophori Ballard unici Regiæ Musicæ Typographi.* || *1700* || [3]).

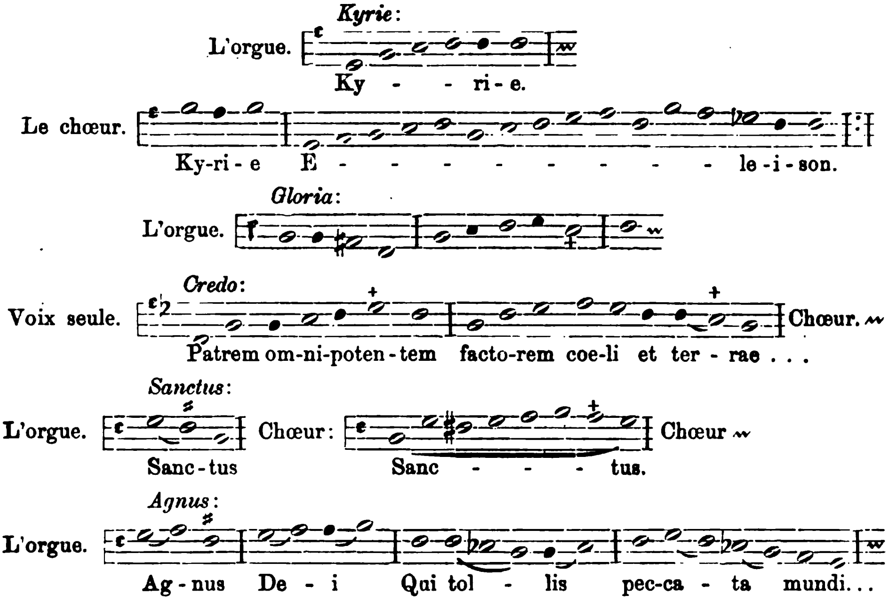
Cette messe «ad majorem Dei gloriam» n'est pas la seule qu'ait laissée Campra. On connaît d'autres messes de lui; seulement, les dates de ces compositions demeurent encore incertaines. Il y a une *Messe de Requiem*, dont la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède une copie ma-

1) Voir plus loin. Campra quitta Notre-Dame le 13 octobre 1700.
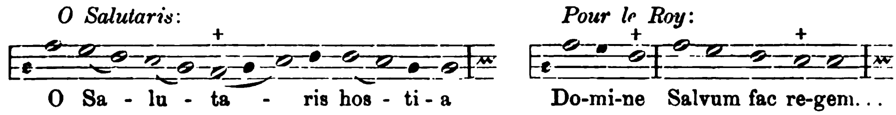
2) In fo Bib. nat. Vm1 1086.

3) In fo Bib. nat. Vm1 852bis. Cette messe est en partition à la Bib. nat. sous la cote Vm1 927 (in-4o obl.).

nuscrite 1)); il y a encore, dans les archives de la maîtrise de St Sauveur à Aix, une *Messe de mort* manuscrite due à la collaboration de Campra et de Gilles, dans laquelle la part qui revient à Gilles consiste, d'après l'abbé Marbot auquel nous empruntons ce détail, en l'introït (en fa majeur), le graduel et l'offertoire, tout le reste étant de la composition de Campra 2)). Enfin, la Bibliothèque nationale conserve dans un recueil manuscrit intitulé: *Messes de divers auteurs*, une copie, due probablement à une religieuse, d'une messe en plain-chant de Campra, dont nous indiquons ci-après les thèmes; les versets sont exécutés alternativement par l'orgue et les chantres 3)):



Voici encore, du même recueil, et de la même main, un «O salutaris» et un «Pour le Roy».



1) *Messe à 5 voix et quatuor*, ms. in-4o (Bib. du Conservatoire de Paris, no 24. 869).

2) Abbé Marbot, *Gilles, Cabassol et Campra*, 1903, p. 8. Jean Gilles, né à Tarascon en 1669, fut le condisciple de Campra à la maîtrise de St Sauveur. Successivement maître de musique à Agde et à St Etienne de Toulouse, où il succéda à Farinelli le 14 décembre 1697, Gilles mourut le 5 février 1705 à Toulouse où il fut inhumé. Sa *Messe des Morts* jouit longtemps d'une grande réputation, et c'est elle qu'on exécuta au service de Rameau célébré à l'oratoire en 1764. — Cf. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 126, et Léon. G. Pélissier, *Notes et Extraits de quelques manuscrits de la Bibliothèque Méjanes*, dans la *Revue des Bibliothèques*, 4e année, 1894. p. 346. 3) Ms. in 4o obl. Bib. nat. Vm1 395. La messe de Campra commnence à la page 9 et se termine à la page 18.

La messe dont il s'agit ici, semble bien avoir été écrite pendant le temps que Campra se trouvait à Notre-Dame; elle est accompagnée, dans le recueil de la Bibliothèque nationale, d'une messe du S[t] Sacrement, de deux messes d'Henry Du Mont, d'une messe italienne, d'une messe de Lalande, d'une messe de David, etc.

Les 3[e], 4[e] et 5[e] livres de Motets de Campra parurent respectivement en 1703, 1706 et 1720; une 2[e] édition des deux premiers livres fut lancée par Ballard en 1700 [1]) et une 3[e] édition, comprenant les 3 premiers livres, a paru en 1703 [2]). Le 1[er] livre eut une 4[e] édition qui date de 1710 [3]). Ballard imprime en 1711 une «nouvelle édition» du 2[e] livre [4]) et en 1717 une «nouvelle édition» du 3[e] livre [5]). Enfin, en 1734, le 4[e] livre fait l'objet d'une édition spéciale, avec cette mention: «4[e] livre corrigé et augmenté d'accompagnements de violons ou flûtes et de deux nouveaux motets [6])». C'est assez dire la vogue qui s'attacha aux motets de notre musicien.

Le 13 octobre 1700, il quittait définitivement le chœur de Notre-Dame. Danchet lui avait confié le poème d'*Hésione*, sur lequel il travaillait activement, et il estima sans doute qu'en dépit de ses promesses solennelles, le moment était venu pour lui d'abandonner sa situation de musicien d'église, afin de se consacrer exclusivement au théâtre où il n'avait connu qu'une heureuse fortune.

Le mercredi 13 octobre, le chapitre assemblé donne satisfaction à la demande formulée par Campra d'être relevé de ses fonctions:

«*Magistro Andreæ Campra, Musices et puerorum chori moderati petenti ab his functionibus et ab Ecclesia recedere licentia facta est et commissus est M. Petrus Pierrot, vicarius S[ti] Aniani ut ejus locum statim atque abierit teneat donec aliter Domini providerint*» [7]).

Deux jours plus tard, les chanoines déclarent vacante la chapellenie de S[t] Aignan par la démission d'André Campra [8]) et, par délibération du 18 octobre, en accordent le bénéfice à un sieur Sillier [9]). Le mer-

1) Bib. nat. in f° 1700, Livres 1—2. Vm[1] 1086 et Vm[1] 1098. Voir aussi Réserve: Vm[1] 105 et Vm[1] 106.

2) Bib. nat. in f° 1703, Liv. 1—2—3. Vm[1] 1087 et Vm[1] 1109. Voir aussi Vm[1] 1097 et Réserve Vm[1] 108.

3) Bib. nat. in f° 1710, Liv. 1er. Vm[1] 1099. (4 autres exemplaires).

4) Bib. nat. in f° 1711. Livre 2. Vm[1] 1100. (4 autres exemplaires).

5) Bib. nat. in f° 1717. Livre 3. Vm[1] 1101 et Vm[1] 1106.

6) Bib. nat. in f° 1734. Liv. 4. Réserve Vm[1] 109 et aussi Vm[1] 1088.

7) Arch. nat. LL 229. f° 373 — Délib[on] du mercredi 13 octobre 1700.

8) D[on] du vendredi 15 octobre 1700: «Capellania subdiaconalis S[ti] Aniani in Ecclesia Parisiense, actualem personalemque residentia requirens ad collationem provisionem et quamvis aliam dispositionem Dominorum declarata est vacans per puram et simplicem demissionem Magistri Andreae Campra ultimi possessoris pacifici factam et admissam ad barram Capituli. et remissum est ad diem Lunæ proximum ut dicto beneficio provideatur.» Arch. nat. LL 229. f° 374.

9) Arch. nat. LL 229, f° 375. Délib[on] du lundi 18 octobre 1700. Elie Sillier, prêtre, avait été reçu comme basse le 1[er] juin 1696. (LL. 226. f° 43).

credi 17 novembre, l'intérim de Pierrot prenait fin, et Lalouette remplaçait Campra à Notre-Dame [1]. Cabassol, auquel le chapitre avait permis de faire exécuter, concurremment avec Lalouette, des motets au chœur, se voyait éliminé, et devait céder le pas à l'ancien secrétaire de Lully [2].

Il n'est pas sans intérêt de connaître quelques uns des enfants de chœur et des chantres qui furent les subordonnés de Campra à N. D., de 1695 à 1699.

Ce sont: Louis Chéron (1695), Henri de la Janière, François Lespy, Pierre Chevalier, André Blondeau, Elie Sillier, Pierre Villette, François Marchand, Claude Laisné, Pierre Boucher (1696), Charles Julien Riaux, Martin Casenave, Claude Ludovic Masson (1697), Charles Hervé, Hubert Paulin, Simon Abélard, J. B. François Estienne (1698), Pierre Jean Baptiste Bourgoin, Balthasar Avril, Pierre Guignard (1699) [3].

La carrière de Campra va dorénavant se dérouler sur un autre terrain; il est âgé de 40 ans et compte déjà à son actif deux succès à la scène, l'*Europe galante* et le *Carnaval de Venise*. Nous arrêtons ici notre travail, et nous allons maintenant étudier les œuvres que Campra a publiées au cours de la période que nous avons envisagée, c'est-à-dire, pendant qu'il était un musicien d'église.

V.

A) Musique religieuse.

La musique religieuse de Campra imprimée avant l'apparition d'*Hésione* (21 décembre 1700) comprend, comme nous l'avons dit, 2 Livres de *Motets* et une *Messe* à 4 voix. Il est plus que probable que les 3 Livres de *Motets* donnés par lui jusqu'en 1720, se composent d'œuvres écrites alors qu'il remplissait les fonctions de maître de musique à Arles, à Toulouse et à Paris. Au contraire, ses *Motets à grand chœur* semblent dater de l'époque où il se mit à composer de la musique d'église pour la chapelle royale, c'est-à-dire, de 1722 et des années suivantes [4]. Les *Psaumes* à grand orchestre que nous possédons de lui paraissent également appartenir à la même période de sa vie, car le 1^er^ Livre de ces *Psaumes* porte une dédicace au roi [5].

Nous ne nous occuperons, dans ce qui suit, que des œuvres publiées jusqu'en 1700 inclusivement. Un assez grand nombre de compositions religieuses de Campra sont demeurées manuscrites, et nous n'en connaissons que des copies non datées, circonstance qui empêche de les attribuer à telle où telle époque de la carrière du musicien de l'*Europe galante*.

1) *L'abbé Claude Chastelain et son Diaire*, p. 316. Jean-François Lalouette, le successeur de Campra était un ancien enfant de chœur de St Eustache. (Abbé Chartier, *L'ancien chapitre de N. D. de Paris et sa maîtrise*, p. 113.)

2) Ibid. et Arch. nat. LL 229, f° 383. Sur Jacques Cabassol, voir Abbé Marbot, *Gilles, Cabassol et Campra*, pp. 5 et suiv.

3) Arch. nat. LL 226, 227, 228, passim.

4) Exception faite, toutefois pour le *Deus noster refugium*, qu'au dire de Fontenay, Campra aurait composé à l'âge de 17 ans.

5) Bib. du Conservatoire de Paris, in f°, gravé, N° 639.

Un recueil ms. de la Bibliothèque nationale intitulé: *Récits et Duos de M. de La Lande et de quelques autres maîtres* (1765)[1]) contient 5 pièces de Campra, mais en raison de la date (1765) où ce recueil fut établi, et de la présence de morceaux religieux de Lalande, nous serions assez porté à croire que les compositions de Campra contenues dans cette collection datent de la seconde partie de sa vie.

Il paraît en être de même des quelques pièces que possède en manuscrit la Bibliothèque du Conservatoire, dont une *Elévation:* «O Panis Deus», un *Hymne:* «Pange lingua gloriosi», une *Antienne:* «Regina cœli» etc.[2]).

La lecture du motet à grand chœur *Deus noster refugium* (Psaume 45) n'incite guère à voir, dans cette importante composition, une œuvre de jeunesse; il se peut, cependant qu'il en soit ainsi, ou encore, que Campra ait retouché, par la suite, son travail d'écolier.

Voici le plan du *Deus noster refugium* tel qu'il résulte de l'examen du ms. du Conservatoire[3]):

1⁰) *Gracieusement*, ₵. *Symphonie et Solo de tenor*; puis, *Virement*, 2, «Propterea non timebimus», avec des effets descriptifs réalisés par la symphonie. Cet air renferme de longues vocalises très-accidentées et souvent modulantes.

2⁰) *Chœur* 3, à 5 voix: «sonuerunt et turbatæ sunt aquæ.» Ensemble très-sonore et très-intrigué, accompagné d'une basse tumultueuse.

3⁰) *Gracieusement sans lenteur*, 2, *Air d'alto*: «Fluminis impetus.» Dessin continu de croches à la basse.

4⁰) *Solo de dessus avec Symphonie*, ₵, «Vacate, Vacate»; ici, l'harmonie se resserre. Campra procède par accords plaqués, largement étalés; tout le morceau est empreint d'une gravité recueillie[4]).

5⁰) *Chœur*, *Vivement*, $^2/_4$ à 5 voix: «Conturbatæ sunt» soutenu par une symphonie agitée et remplie d'intentions descriptives.

6⁰) *Dialogue et chœur*, 3. — Prélude symphonique, dans lequel 2 hautbois alternent avec toute la masse instrumentale. Un petit chœur (3 voix supérieures), accompagné par 2 hautbois ou par les violons, alterne de même avec un grand chœur écrit en harmonie verticale, d'une belle sonorité et d'un caractère majestueux.

Les deux premiers livres de *Motets* (1695 et 1700) comprennent des motets à voix seule, à deux voix et à trois voix, avec basse continue. Ce genre de composition comptait en France de nombreux précédents. Boësset, Moulinier, Péchon, Bousignac avaient écrit, au cours du XVIIᵉ siècle, des motets à basse continue, et les travaux de M. Henri Quittard montrent qu'il ne faut nullement considérer Henry Du Mont comme l'importateur dans notre pays de cette espèce de motet[5]). Entre

1) Bib. nat. Vm¹ 3123, in-4⁰ obl.

2) Bib. du Conservatoire, N⁰ 644, in 4⁰, Réserve et N⁰ 645 in f⁰.

3) Bib. du Conservatoire de Paris. Ms. vol. E, in f⁰ 641 et vol. F. obl. 642. Réserve. M. Weckerlin croit ce ms. de la main de Campra.

4) Sur «Exaltabor», la symphonie exécute des mélismes ascendants à l'imitation de ceux qui supportent «Et ascendit» du *Credo* de la 1ère messe de Guillaume Poitevin.

5) Voir: Henri Quittard, *Un musicien en France au XVIIᵉ siècle, Henri Du Mont* (1906), et du même auteur, *Un musicien oublié du XVIIᵉ siècle français, G. Bousignac*; (Bulletin trimestriel, d'avril—juin de l'I.M.G. 1905. p. 356).

1660 et 1663, Thomas Gobert composait des motets à basse continue sur des paroles de Perrin, et chaque maître de chapelle, à l'occasion des diverses cérémonies du culte, avait, de même, apporté son contingent de *motets* ou d'*élévations*; mais il est resté fort peu de toute cette littérature religieuse qui appartenait aux maîtrises et qui ne fut presque jamais imprimée.

Lully, outre ses *Motets à 2 chœurs pour la Chapelle du Roy* (1684), aurait, selon Brossard, laissé 10 petits motets à 3 voix avec basse continue; ces petits motets ont été contestés et attribués à Lalouette[1]. Sans parler ici des motets de Charpentier et des morceaux pour voix de femmes qu'il destinait à des couvents, nous pourrions encore signaler les *Motets* de Lalande qui offrent une grande ressemblance avec ceux de Campra[2]. On connaît, enfin les *Motets à voix seule et Basse continue* que G. G. Nivers faisait graver en 1689[3], de plus, la 2e partie du *Prodromus musicalis* ou *Elevations et motets à voix seule et Basse continue* de Brossard, parut chez Ballard en 1698.

Ajoutons, et ceci présente au cas actuel une grande importance, que de nombreux motets italiens s'étaient alors répandus en France. Campra les connut certainement et se pénétra d'influences transalpines qu'il dut subir dès sa jeunesse; il s'y plia d'autant plus facilement que, né d'un père piémontais, il se trouvait ainsi à demi italien.

Quelques bibliothèques de ce Midi de la France, qu'il habita longtemps, conservent des copies d'œuvres de Carissimi; celle de Carpentras possède un *Miserere* et un *Memento Domine* d'A. Scarlatti[4]) A Aix, où Campra fit son éducation technique, l'art italien était en honneur; Bononcini, Luigi Rossi, Cavalli, Legrenzi, Colonna, Alessandro Melani, Stradella comptaient presque partout en France des admirateurs, et les échos des concerts de l'abbé Mathieu retentissaient bien loin de Paris[5]. Enfin, les maîtres d'Italie publiaient de leurs œuvres en France, témoin Paolo Lorenzani dont les *Motets* avec symphonie et B. C. parurent chez Ballard en

---

1) H. Quittard, *H. Du Mont.* p. 199.

2) Comme Campra, Lalande manifeste de fortes tendances italiennes. On sait qu'il avait acquis une importante collection d'œuvres italiennes, et on a rapproché le début de son *De Profundis* (1689) d'un air de Carissimi. (H. Quittard, *Revue musicale*, juillet 1902.)

3) *Motets à voix seule, accompagnés de la B. C. et quelques autres motets à 2 voix propres pour les Religieuses* ... par le Sr Nivers, Organiste de la Chapelle du Roy et de l'église St Sulpice, 1689. Bib. nat. Vm1 1058.

4) Bib. de Carpentras, 1036, fos 31 et 55.

5) Voir à ce sujet M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, et Seré de Rieux, *Les Dons des enfants de Latone*, p. 112, en note. «Vous avez à Paris et surtout dans les provinces, écrit à son tour Lecerf, quantité de jeunes adorateurs de la Musique d'Italie, qui admirent souvent sur le nom de l'Auteur en *i* ou en *o*.» (Lecerf-Bourdelot T. III. p. 76.

1693 [1]). Campra ne les ignora sans doute pas plus que les compositions religieuses de Giovanni Battista Bassani qui datent de 1690 et 1692 [2]). De toutes parts, le goût italien envahissait les maîtrises, les couvents et les concerts profanes, et l'Avertissement que Ballard met en tête du 1er Livre de *Motets* de Lochon (1701) est suffisamment caractéristique à cet égard. L'éditeur déclare d'abord que «par l'exécution, on avouera que l'Auteur a trouvé le secret par son génie d'allier le dessein, l'intrigue et l'expression de la Musique Italienne avec le tour, la délicatesse et la douceur de la Françoise». Ensuite, il indique, d'après Lochon, la manière qui convient à l'exécution des pièces de son recueil:

«Pour entrer dans ce goût François-Italien, il [l'auteur] donne pour règle générale que toutes les dernières syllabes doivent être brèves» . . . [3]).

A la suite de l'Avertissement, Ballard a placé une table des «termes des mouvemens consacrés à l'art», termes exprimés en langue italienne, dont Brossard s'était déjà occupé lors de la publication de ses motets.

Enfin, les musiciens français pastichaient fort habilement la musique italienne (nous en avons rencontré un exemple avec Marchand), et les recueils d'airs publiés par Ballard contiennent un grand nombre d'airs italiens.

Les puristes, comme Lecerf de la Viéville, ne cachaient point leur mécontentement, en voyant la musique française se pénétrer d'éléments étrangers et de tours à l'italienne. «Si M. Brossard, écrit Lecerf, s'étoit moins rempli d'érudition italienne, il en aurait été plus coulant et plus suivi [4])». Et de critiquer la science, les basses travaillées de Bernier, de s'indigner en voyant Mignon, «non content du triple noir», mettre «gayement» au *Kyrie* d'une de ses messes [5]).

L'examen de la musique religieuse de Campra va nous montrer nettement ses tendances italiennes.

Ses *Motets* témoignent d'abord de l'évolution qui s'est effectuée au XVIIe siècle dans le sens de l'expression dramatique par le seul moyen de la monodie. Ils sont écrits, en effet, «en style d'Air», et rentrent assez bien dans la définition que Perrin donnait du motet dans l'Avant-propos de ses *Cantica pro Capella Regis* [6]); le motet, dit-il «est une

---

1) *Motets à 1, 2, 3, 4 et 5 parties, avec symphonies et B. C.* par Monsieur Lorenzani, Maistre de Musique de la feue Reyne. 1693. (Bib. nat. Vm¹ 101. Rés.)

2) *Metri sacri resi armonici in motetti a voce sola con violini*, di G. Bassani, Bologne, 1690 (Bib. nat. Vm¹ 1062). Bassani avait donné aussi, en 1602, des *Concerti sacri, motetti*, etc.

3) Avertissement du *1er Livre de Motets en musique* par M. Lochon, Ballard, 1701. (Bib. nat. Vm¹ 1122.)

4) Lecerf: IIIe partie, p. 133.

5) Do III. p. 134.

6) Les *Cantica pro Capella Regis* de Perrin parurent en 1665.

pièce variée de plusieurs chants ou Musiques liées, mais différentes[1])». Leur caractère est souvent nettement dramatique et se rapproche ainsi de celui des airs d'opéras; ce n'est plus à la polyphonie, aux artifices contrapuntiques, que recourt l'auteur, afin de traduire l'expression du texte; ce soin, il le confie à la mélodie proprement dite, mélodie qui prend un aspect plus musical, qui se caractérise et trouve en elle-même des éléments de développement. Ainsi que l'écrit justement M. Quittard, «c'est surtout à la mélodie qu'il appartiendra désormais d'être l'éloquente interprète des sentiments et des pensées. Les combinaisons des contrepoints lui vaudront un surcroit d'intensité; elles élargiront sa signification originelle plutôt qu'elle ne lui apporteront des données nouvelles[2])».

Ecrits le plus souvent sur le texte même des Psaumes, les *Motets* de Campra adoptent cependant parfois des paroles composées à l'intention du musicien, ainsi que Ballard l'expose dans son avertissement du 2e Livre[3]). Dans les *Motets* à 1 voix, la mélodie expressive se suffit à elle même avec le secours harmonique de la basse continue. Les pièces à 2 et 3 voix prennent quelquefois la tournure d'un dialogue dramatique, tel le motet 9 du 4e Livre (*Mea voluptas*). Fréquemment, ils adoptent la forme de l'air français à 2 parties avec le mouvement harmonique tonique dominante — dominante tonique (Motets 2 et 4 du 1er Livre); dans d'autres cas, la structure se complique et nous nous trouvons en présence de «plusieurs chants liés», comme dit Perrin. C'est ainsi que le 3e motet du 1er Livre se déroule en 4 mouvements: *Lentement*, *Gravement*, *Tendrement*, *Gay*, avec une alternance régulière de rythmes binaires et ternaires[4]). Quelques-uns enfin, se coulent dans le type lied A, B, A de l'air italien, type dont on rencontre déjà des exemples dans l'œuvre de Du Mont, notamment dans son *O fideles* à voix seule[5]).

Chaque incise du discours correspond à une formule mélodique différente. Voyez, par exemple, le 1er motet du 1er livre (*Paratum cor meum*); il y a un thème distinct sur «Paratum», sur «Exurge gloria», sur «Confitebor tibi», sur «Quia magna est». — Les changements de mouvement à l'intérieur des motets, se conforment au sens général des paroles, et

1) Avant-propos des *Cantica*. Cf. Quittard, Loc. cit. p. 152 en note.

2) H. Quittard. Loc. cit. p. 116.

3) «Je n'ay rien à dire sur le Merveilleux qui est répandu dans ce Livre depuis le 1er Motet jusques au dernier, écrit Ballard; le nom de M. Campra suffit. Comme la plus grande partie de ces Motets sont Pseaumes, je n'ay pas manqué de bonnes traductions. Pour les Paroles composées, je crois que l'on n'y aura pas mal réussi.» (*Motets*, 2e livre, Avertissement.)

4) *Motets*, Livre I: *Quemadmodum desiderat cervus* à voix seule.

5) *Motets à deux voix* de 1668. Cité par M. Quittard, loc. cit. p. 157. En Allemagne, les esthéticiens font le plus grand cas de l'air italien à da capo, non seulement dans la musique dramatique, mais encore dans l'art religieux (A. Pirro, *Esthétique de J. S. Bach.* p. 313.)
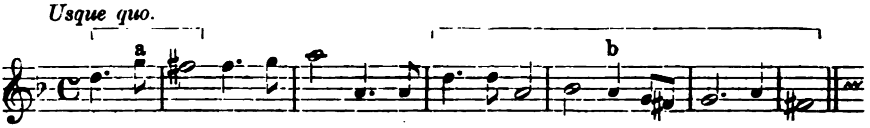
le mouvement de la pensée se transpose en mouvement musical. Interruptions, repos de la voix sont choses fréquentes[1]), animent la phrase, la rendent vivante et expressive, contrairement à l'habitude du style lié employé dans les anciennes œuvres polyphoniques, contrairement même au caractère de la mélodie coulante de Lully. Souvent aussi, Campra fait usage de marches diatoniques modulantes, et transporte un thème ou un simple fragment mélodique à différentes hauteurs de l'échelle[2]).

Mais sa mélodie offre des caractères plus particulièrement italiens que nous voudrions indiquer.
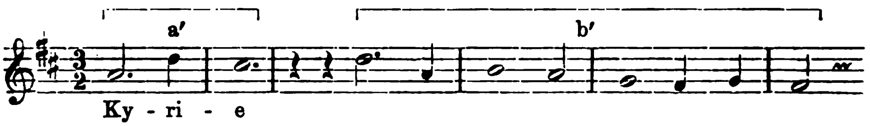
D'abord, elle est souple, facile; elle aime à se répéter, à se replier sur elle-même, à s'entendre chanter, en quelque sorte. Certains intervalles mélodiques, la quarte ascendante, avec retour sur le 7e degré de la gamme par exemple, lui sont familiers, et ici, Campra se rapproche parfois de son maître Poitevin. Il n'est pas sans intérêt, dans cet ordre d'idées, de comparer le début de son *Usque quo*, de celui du *Kyrie* de la 1ère Messe de Poitevin.

Campra:

Usque quo.



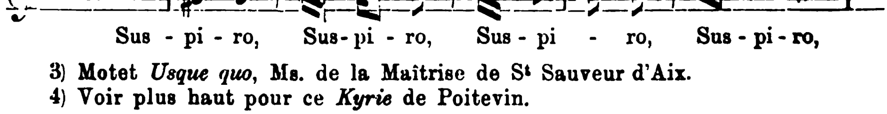
Poitevin:



Comme Poitevin, Campra, dans les pièces à plusieurs voix, distribue ingénieusement les parties, et, tout en laissant prédominer une mélodie principale, il n'emploie point le style harmonique de Lully. Bien au contraire, il distribue ses dessins mélodiques à diverses hauteurs, procède par groupes de voix qu'il oppose les uns aux autres et qu'il fait dialoguer. Ainsi, dans l'*In te Domine spes* du 1er livre, le Ténor expose le

1) Dans le motet *Laudate* (Psaume CL) du 1er Livre, la voix présente la mélodie à l'état morcelé, avec de longs silences entre ses diverses incises, silences que remplissent les parties instrumentales.

2) On trouve des exemples d'un pareil dispositif dans les *Motets* de Nivers, où se lit le passage suivant: (Motet à voix seule *O pia deitas* p. 63 de l'édition de 1689):
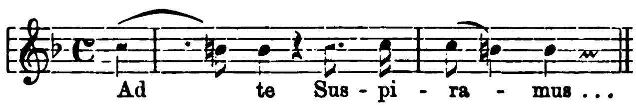


3) Motet *Usque quo*, Ms. de la Maîtrise de St Sauveur d'Aix.

4) Voir plus haut pour ce *Kyrie* de Poitevin.

thème, que reprend ensuite la Haute-contre; puis, les deux voix sont traitées en imitations jusqu'à l'entrée de la Basse [1]. Il arrive aussi que c'est la Basse qui débute dans l'exposition mélodique; alors, les voix supérieures entrent successivement du grave à l'aigu [2].
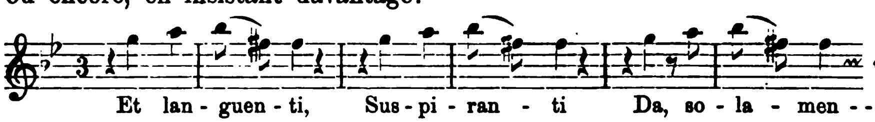
La mélodie de Campra, avons-nous dit, aime à se répéter; non seulement, elle affecte la forme à reprises et à da capo, mais encore, dans les détails de sa constitution intime, elle manifeste des insistances bien italiennes; certaines incises se répètent 2, 3 fois de suite, quand bien même les paroles que supportent ces incises diffèrent.

Campra écrira, par exemple:



[3]
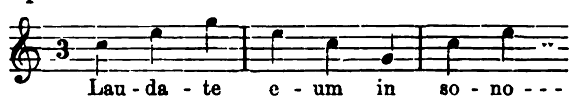
ou encore, en insistant davantage:



[4]

On retrouve d'ailleurs ces répétitions, ces redoublements d'incises mélodiques dans l'écriture instrumentale de Campra [5].

Fréquemment, pour exprimer une idée de force, de tranquillité ou de joie exultante, il dessine sa mélodie en arpégeant l'accord parfait. Les motifs prennent alors un caractère tonal et consonant bien net; ils s'appliquent particulièrement à l'expression des sentiments heureux. En voici un exemple:



[6]

Il affectionne aussi les mouvements vifs, d'une rythmique alerte, ce qu'on appelait alors les «vitesses», et il est rare que chaque motet ne présente pas un «gay» bien caractéristique de sa manière et des tendances italiennes qu'elle reflète. Ces «gays», en notes piquées et légères, s'exposent généralement dans des rythmes ternaires. Campra y répète

---

1) *Motets.* Livre I.: *In te Domine spes,* à 3 voix.

2) D°: *Dissipa Domine,* à 3 voix.

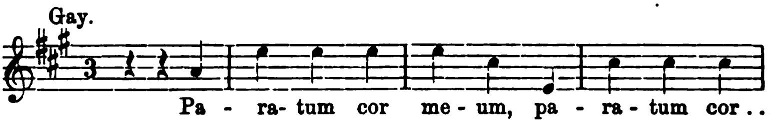
3) *Motets,* Livre I: *Salve regina,* à voix seule. p. 19.

4) D°, Livre II: *Florete prata,* à voix seule. p. 34.
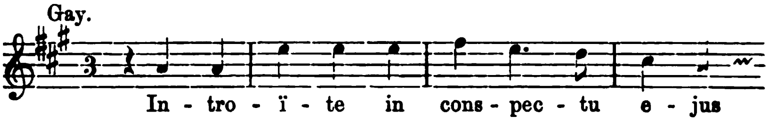
5) Bassani pratique fréquemment ces répétitions dans les ritournelles de violon. Cf. *Metri sacri,* p. 28. de l'édition de Bologne.

6) *Motets.* Livre I.: *Laudate, laudate Dominum* à voix seule et 2 dessus de violon, p. 25. Dans la musique dramatique de Campra. on relève des motifs établis de même sur l'accord parfait. Voir, *Carnaval de Venise* (Orfeo nell' Inferni, scène 2, p. 219.)

les notes ayant une signification tonale, la tonique, la dominante, la tierce, procédé que Rameau reproduira plus tard (Le Rigaudon de *Dardanus* p. ex.).
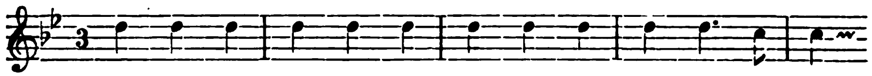


[1]



[2]

On trouve même, dans une ritournelle instrumentale confiée aux violons, le passage suivant:


[3]

L'ornementation mélodique de Campra le range bien aussi au nombre des musiciens français-italianisants. Son écriture vocale apporte de nombreuses exceptions au principe du syllabisme; elle s'orne, se complique, devient plus figurée, plus maniérée que celle des anciens motettistes français. On sait à quel point Lully réprouvait les passages, les doubles, les diminutions, d'accord en cela avec l'esthétique classique dont Lecerf de la Viéville est un des représentants les plus intéressants[4]. Campra, à l'exemple des Italiens, multiplie, au contraire, les traits de virtuosité vocale, tenues, vocalises, passages. Tantôt, l'artifice de virtuosité, tenue ou roulade, ne cherche d'autre but que le plaisir de faire valoir une belle voix; les tenues, en particulier, se placent alors sur des voyelles ou des diphtongues bien sonores a, o, ou, an; d'autres fois, la vocalise ou la tenue remplissent une fonction expressive; c'est ainsi que les tenues, par l'allongement qu'elles confèrent au son, s'associent aux idées de durée, de temps, d'éternité, et nous savons que Bach et Rameau ont adopté la même esthétique[5].

Ainsi Campra, pour exprimer le repos éternel, fera chanter:
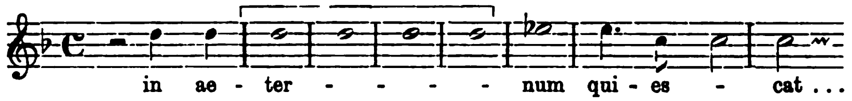
---

1) *Motets*, Livre I: *Paratum cor meum*, à voix seule.

2) D° Livre II: *Jubilate Deo*, à voix seule, p. 2.

3) D° Livre II, p. 37. Lorenzani pratique fréquemment ces redoublements de notes. Dans le 1er chœur de son *Deus noster refugium*, Campra fait un emploi presque continu des notes redoublées dans la symphonie d'accompagnement.

4) Consulter sur ce point l'article de M. Henri Prunières, *Lecerf de la Viéville et l'Esthétique musicale classique au XVII^e siècle.* S.I.M. 15 juin 1908. pp. 619 et suiv. et aussi le livre de M. Hugo Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Band I* (1907) pp. 59 et suiv.
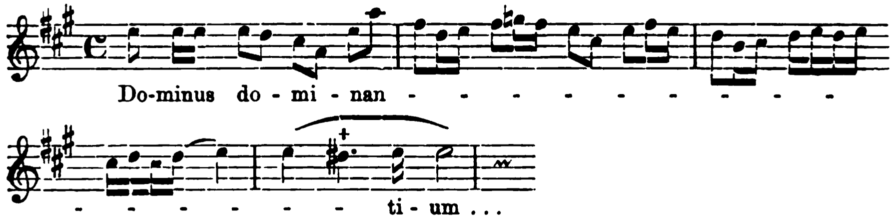
5) Consulter sur tout ce qui concerne Bach l'ouvrage de M. André Pirro, *L'Esthétique de J. S. Bach.* 1907. Pour Rameau, voir le livre de M. Louis Laloy, **Rameau**, Paris, Alkan, 1908, et notre ouvrage de la collection des *Musiciens célèbres*, 1908.



[1]

Dans le même Motet, il place une longue tenue vocale sur le deuxième *o* de «possessione».

Il multiplie les roulades, les traits agiles; voici une vocalise située sur l'*an* de «dominantium», vocalise modulante et non pas de simple remplissage [2]).



Ce passage revêt surtout une couleur décorative; c'est un ornement vocal qui ne prétend point à la description, comme ceux qu'il était alors de règle d'adjoindre à quelques «mots distingués dans toutes les langues et auxquels les musiciens ont égard d'ordinaire» [3]). Mais il rentre bien dans l'application de la conception représentative de la musique si en honneur au XVII^e^ siècle, et selon laquelle, celle-ci doit commenter étroitement les paroles du texte. Schütz, Prætorius, Wolfgang Schönsleder (Volupius Decorus) en donnent des exemples ou en formulent les principes. Par Schönsleder, nous possédons même le catalogue complet des procédés du langage musical: 1⁰) *Verba affectuum* (Etats d'âme), 2⁰) *Verba motus et locorum* (Mouvements et situation des objets dans l'espace), 3⁰) *Adverbia temporis numeri* (adverbes de temps et de nombre), 4⁰) *Aœtates hominum* (âges et qualités de l'homme) [4]). Plus tard, en 1697, un autre répertoire des mots générateurs de formules musicales caractéristiques est dressé par Daniel Speer [5]), et c'est ce répertoire dont Lecerf accepte une partie, la partie purement descriptive [6]).

1) *Motets.* Livre I. *Dissipa Domine*, p. 99. Cette tenue est exécutée par la Haute-Contre.

2) *Motets.* Livre III. Il s'agit du motet à la manière italienne: *Quis ego Domine?* p. 119.

3) Lecerf de la Viéville. *Comparaison.* III^e^ partie, p. 70. Lecerf s'élève vertement contre l'abus des vocalises même descriptives.

4) *Architectonice Musices universalis ex quâ Melopoeam per universa et solida Fundamenta Musicorum . . . Autore Volupio Decoro Musagete . . .* (1631). C'est au chapitre *de textu* que sont exposés les procédés usuels de description musicale. Cf. Pirro, loc. cit. pp. 18 et suiv.

5) Daniel Speer, *Grundrichtiger Unterricht der Musicalischen Kunst . . .* (1697). p. 283.

6) «Tout roulement, déclare Lecerf, qui n'est fondé que sur la commodité d'une lettre et non sur le sens d'un mot ne se sçauroit excuser . . . . La musique

Campra, à l'imitation des Italiens et de son maître Poitevin, n'emploie point l'ornement vocal dans des limites aussi étroites que celles qui résultent de l'objectivisme de Lecerf. Avant lui, du reste, des musiciens français avaient généralisé le système, étendu le métaphorisme du langage musical et découvert d'heureuses formules d'expression psychologique[1]).

Ceci nous amène à examiner de quelle façon Campra comprend l'interprétation du texte verbal et aussi, les critiques que les classiques purs lui adressèrent à ce sujet.

Un important passage de Lecerf de la Viéville, qu'il faut toujours citer en la matière, car sa compréhension de la musique est presque exclusivement littéraire, nous renseigne de manière intéressante sur les interprétations musicales des *Motets* de Campra:
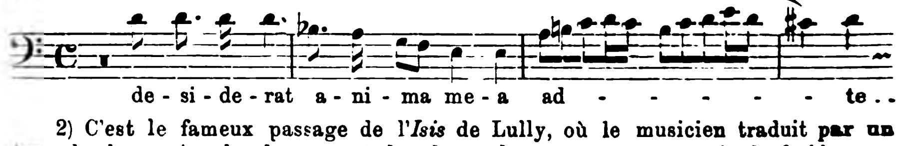
«Je me suis appliqué, écrit Lecerf, à examiner Campra, parce qu'on ne sçauroit mieux témoigner sa bonne foi qu'en critiquant ceux qui nous font le plus d'honneur. Il exprime je ne sçai où *Solemnitatem* par une Musique longue et brodée. C'est apparemment pour marquer que, dans les grandes Fêtes, l'Office est long et les cérémonies magnifiques. Dans *Lauda Jerusalem Dominum*, il exprime *ante faciem frigoris ejus* par une Musique imitée des trembleurs d'*Isis*[2]). Il devait songer que *Lauda Jerusalem* est un Pseaume de joie, et que *ante faciem frigoris* etc., n'est là qu'un passage peu important et sur lequel il ne sied point de s'arrêter; car, il faut avoir égard, non seulement aux paroles, mais même au tems et au lieu où sont ces paroles, et qui doute, par exemple, que le *de profundis* de l'Office de Noël ne demande un autre tour que le *de profundis* de l'Office des Morts?»[3]).

Ce sont là, assurément de sages observations, mais nous verrons que Campra, tout en s'attachant au détail verbal, et en s'efforçant, selon la juste remarque de l'abbé Du Bos, de «jouer sur les mots», ne manque pas aussi de s'inspirer du sens général des textes et de l'émotion d'ensemble que chacun deux se propose de susciter.

D'autres critiques de Lecerf portent également assez juste:

étant une peinture, elle demande une expression grande ou petite. Or un roulement sur le mot chaîne représente les anneaux d'une chaîne, sur le mot foudre, l'éclat et la chute de la foudre . . .» (*Comparaison*. III. pp. 186, 187.)

1) Nous voyons, par exemple, Du Mont appliquer une vocalise à une simple préposition, afin de souligner l'intensité du mouvement qu'elle contribue à exprimer. Ainsi, voulant rendre l'ardent désir de l'âme chrétienne qui tend violemment vers Dieu, il écrit dans son motet *Quemadmodum desiderat cervus* (*Motets pour la Chapelle du Roy*, 1684).



2) C'est le fameux passage de l'*Isis* de Lully, où le musicien traduit par un tremolo de croches le claquement des dents de personnages transis de froid.
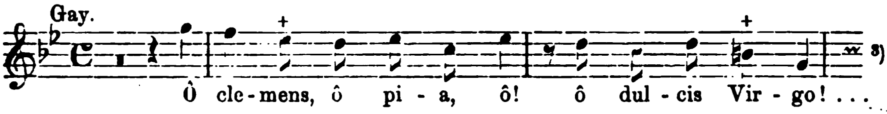
3) Lecerf. Loc. cit. IIIe partie, p. 135.

«Dans *in exitu Israel*, à *non clamabunt in gutture suo*, Campra fait un duo qui crie longtemps et à pleine tête. Est-ce bien exprimer que les Dieux d'or et d'argent ne crieront point? Il ne s'aperçoit pas, en tous ces endroits, qu'il prenoit à gauche le sens du Latin». Et le sévère censeur d'ajouter «Expressions Italiennes»[1]).

Le motet *Salve regina* lui donne l'occasion de s'élever contre ce qu'il appelle «la paresse des musiciens français», contre la négligence avec laquelle ils procèdent à la traduction musicale des paroles:

«Dans le *Salve Regina* de Campra, à cette fin *ô pia*, *ô dulcis*, Campra joint l'*ô* de *dulcis* à celui de *pia*, après lequel il met un demi-souir. Par conséquent, le Chanteur dit *ô pia*, *ô*, et le demi-soupir le force de s'arrêter sur le second *ô* et de l'éloigner de *dulcis*. Ainsi, à moins que le Chanteur ne prononce le *p* de *pia* très-distinctement, on croit entendre un *m*, et c'est, *ô mia*, *ô*, ce qui fait un miaulement de Chat, et l'Auditeur rit. Campra place son demi-soupir après le second *o*, il n'avoit qu'à le placer devant, pour le séparer de l'*a* de *pia*; le sens, la prononciation auroient été justes. Bagatelle, sans doute, mais bagatelle désagréable dans le Motet de Campra . . .»[2]).

Voici le passage incriminé:



Sans doute, l'effet produit n'est pas des plus heureux, mais le mouvement rapide atténue sensiblement le «miaulement» que signale Lecerf. Dans tous les cas, sa remarque témoigne de son érudition et du soin avec lequel il a étudié les textes dont il parle.

Une observation du même genre va nous montrer que Lecerf, préoccupé avant tout de l'exactitude de la déclamation, ne prête qu'une attention médiocre à l'expression de la musique proprement dite, parce qu'il ne ressent celle-ci qu'à travers la signification des paroles.

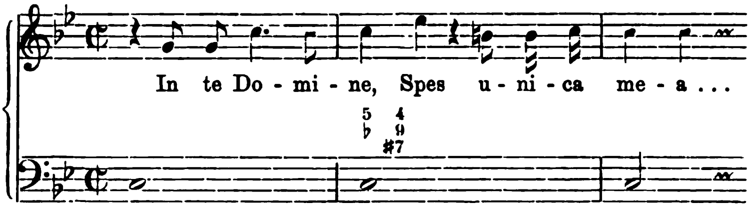
Campra, en effet, pratique souvent avec bonheur la dissonance expressive qu'il s'entend fort bien à placer aux points où elle porte le plus. Ainsi, dans le motet *In te Domine* du 1er livre, on relève le passage ci-après:

---

1) Ibid. — Il s'agit ici du motet à grand chœur *In exitu* dont la Bib. nat. possède la partie de dessus. (Vm¹ 1103.) Le passage cité par Lecerf se trouve à la page 33.

2) Lecerf. IIIe partie. pp. 160—161.

3) *Motets*. Livre I. no 4. p. 18. Le passage ci-dessus se trouve à la page 20 de l'édition de Ballard; il est répété 4 et 5 fois. On le rapprochera des affectations dont Perrin fait grief à la musique italienne qu'il qualifie de «Musique de gouttières», dans sa lettre de 1659 à l'archevêque de Turin.



1)

Or, Lecerf, qui goûte cependant vivement ce motet, «le meilleur de tous les Motets que je connaisse, et qui est d'une bonté exquise et véritable, ou je suis trompé, expressif, simple, agréable, d'un chant dévôt et gracieux» 2), s'étonne de l'arrêt indiqué par le musicien entre *spes* et *unica*.

Mais ici, la modulation réalisée à la basse et qui s'affirme précisément sur l'épithète *unica*, en vient renforcer considérablement l'expression; et encore, la pause intercalée entre *spes* et *unica* dépeint-elle de façon dramatique l'anxiété du chrétien et le *seul* espoir qui lui reste, espoir qu'il place dans le secours divin. La modulation mineure ajoute une grande puissance à ce débit sanglotant.

Les exemples abondent, chez Campra, de semblables dispositifs. Et ce ne sont pas seulement les voix qui se froissent, dans les pièces à plusieurs parties, lorsqu'un sentiment de douleur ou de tristesse s'exhale du texte; l'accompagnement de la basse ne manque pas, lui aussi, de souligner d'une dissonance le trouble psychologique.

Sous ces mots: *Adjuva me*, adressés d'une voix suppliante au Seigneur, Campra introduira une quinte diminuée 3); il déploiera des séries de 7es, comme Corelli qui, à la grande indignation de Lecerf, en place 12 à la suite (4); il fera état de formations harmoniques raffinées, de celles qui horripilent les classiques français et qu'ils stigmatisent dans la musique italienne, «la fausse septième et une fausse quinte ensemble» 5), c'est à dire l'accord de septième diminuée. — Il module avec hardiesse, sans passer par les tons voisins. On trouve chez lui de ces sauts brusques de tonalité si typiques de la manière des compositeurs de l'école romaine. Dans le motet *Insere Domine*, il quitte le ton de sol majeur pour s'établir immédiatement en celui de la majeur 6).

---

1) *Motets.* Livre I. C'est un motet à 3 voix; la citation est empruntée à la partie de Tenor, p. 83.

2) Lecerf. Loc. cit. IIIe ptie p. 193. Il ajoute même: «Je me persuade que le plaisir que cette Pièce nous fit deux fois de suite à trente personnes et à moi chez Mr . . . qui voulut bien que nous la recommandassions, se seroit changé en nous tous à la vue de l'Autel, en *violente émotion* de piété.»

3) *Motets.* Livre II. *Deus in adjutorium* p. 125.

4) On remarquera 4 7es consécutives à la page 3 du Livre I, 3 7es de suite à la page 16 du même livre, etc.

5) Lecerf. Loc. cit. III. p. 83.

6) *Motets.* Livre I. *Insere Domine pectori meo* p. 32.

Lorsque la signification du texte commande l'inquiétude, lorsque les paroles se pressent en interrogations angoissées, les modulations se précipitent, s'accumulent. Fréquemment, elles s'effectuent au relatif mineur, et s'enchaînent par une progression continue qui endeuille progressivement la tonalité. L'*Ubi es*, *Deus meus* laisse tomber sa question sur la sensible:



[1]

et ce motet présente un tour si italien, que Lecerf le reproche à Campra, en soutenant qu'ici, le musicien s'est simplement borné à imiter une composition sur les mêmes paroles, due à un auteur dont les œuvres étaient alors assez appréciées, Daniélis:

«Le Motet de Campra, *Ubi es, Deus meus?* n'est que le Motet de Daniélis sur les mêmes paroles, revu, corrigé et augmenté. Voilà le génie François enté sur l'Italien, d'une bonne main, et d'une main qui n'est pas novice à imiter»[2].

Ailleurs, (*Quemadmodum desiderat cervus*), Campra, sur des interrogations répétées, hachées, accentue l'inquiétude suggérée par le texte, au moyen de modulations accumulées; il passe de fa majeur en ré mineur puis en si ♭ majeur, en mi ♭ majeur, en ut mineur, en sol mineur, etc.[3]).

On trouve souvent aussi, dans sa musique religieuse, de ces mouvements chromatiques que Lecerf dénonçait comme précieux et de mauvais goût, et que les musiciens de ce temps associent aux idées de tristesse, de déploration, de deuil et aussi d'abaissement moral, de dégradation[4]).

1) *Motets.* Livre II. *Ubi es*, p. 9. Motet à voir seule pour le Saint-Sacrement.

2) «Je ne dirai pas, continue Lecerf, que le Motet de Campra ne vaut rien, il a son prix; mais je dirai qu'il n'est pas tel que je l'aurais espéré de Campra, travaillant sur un fond si riche. J'entendis d'abord le Motet de Daniélis qui me parut fort bon en gros; celui de Campra, que j'entendis ensuite, ne me parut point préférable. Si Campra en avoit ôté plusieurs défauts, ceux qu'il avoit pris étoient devenus plus sensibles, et il avoit été contraint d'affoiblir extrêmement plusieurs des traits qu'il en avoit copiés: vice de cet alliage des deux goûts.» (Lecerf. III[e] partie. p. 164.)

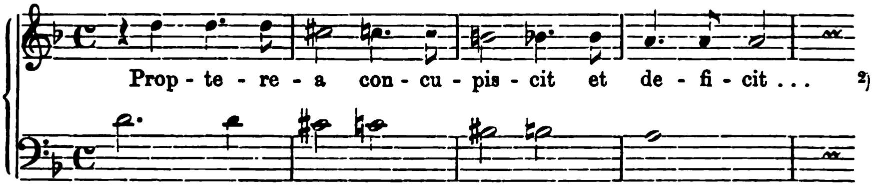
Nous savons peu de choses sur ce Daniélis. Fétis n'en parle pas. Le *Quellen-Lexikon* d'Eitner en fait un français (wahrscheinlich Franzose) (III. p. 141). Mais Lecerf lui-même nous apprend qu'il était Italien, et le met au nombre des compositeurs «recommandables» en musique sacrée, à côté de Lorenzani et de Carissimi (Bourdelot, IV. p. 175.)

La Bib. nat. possède, en manuscrit, un certain nombre de motets de Daniélis d'une écriture aisée, très-mélodique. En voici quelques-uns: *Ad arma fideles* (3 voix), $V_m{}^1$ 1710, *Adjuro vos* (à 1 voix, 2 violons et Basse), $V_m{}^1$ 1276, *Cœleste convivium* (del Signor Danielis (3 voix), $V_m{}^1$ 1272, *Domine qui habitabit* (3 voix), $V_m{}^1$ 1273, *Errate per colles* (4 voix), $V_m{}^1$ 1277, *Occurite cœlestes* (3 voix), $V_m{}^1$ 1274, *Qui reminiscimi* (à 1 voix, 2 violons et Basse), $V_m{}^1$ 1275. En outre, la Bib. nat. possède la partie de basse de 10 autres motets. (*Motets à 3 voix de divers auteurs*, $V_m{}^1$ 1641.)

3) Livre I. Motet 3.

4) La plupart des musiciens français de la fin du XVII[e] siècle emploient ce

Tantôt, le chromatisme généralement appliqué à un motif descendant compris dans l'intervalle de quarte, ne se fait sentir qu'à la basse, comme dans le motet III du 1er Livre, où la déclamation *quale tristis es anima mea* se déploie en une ligne unie, peu accidentée, rapprochée de l'intonation naturelle du langage, selon l'habitude italienne [1]). Tantôt, le chromatisme se dessine à la partie vocale en même temps qu'à la basse d'accompagnement:
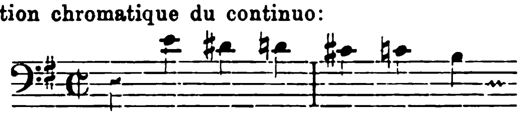


Enfin, si Campra se montre souvent prédisposé à mettre le mot en musique et à traduire avec une minutie quelque peu déplacée les moindres détails du texte verbal, il sait aussi, conformément à la profession de foi qu'il expose dans la dédicace de son 2e Livre de *Motets*, s'inspirer du sens général des paroles, et traduire par sa musique «un sujet grand et touchant», ainsi qu'il le dit lui-même.

Le motet *Ubi es Dominus meus*, l'*In te Domine spes* si goûté de Lecerf, ne manquent ni de caractère dramatique, ni de majesté religieuse. Le *Quemadmodum desiderat cervus* écrit sur le texte du Psaume XLI, se déroule avec une gravité, une onction vraiment dignes du temple. Une mélodie ample et recueillie accompagne ces paroles: «Sitivit anima mea», pendant que le *continuo*, en un mouvement obstiné et tranquille, ajoute à la tendre prière du chant par la douce ondulation des croches liées de deux en deux:
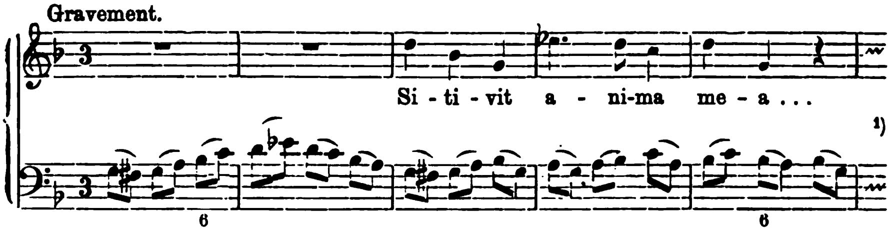
---

motif chromatique descendant pour dépeindre des sentiments d'affliction. On le trouve dans les *Symphonies* de Pierre Gaultier; nous l'avons signalé ici même (*Bulletin trimestriel de l'I.M.G.* de janvier-mars 1906) dans les œuvres de Jean Ferry Rebel. La *Plainte sur la Mort de M. Lambert* composée par Du Buisson et publiée dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de Ballard en octobre 1696, débute par une lamentation chromatique du continuo:



Les Italiens et les Allemands pratiquent ce chromatisme descendant dès le 1er tiers du XVIIe siècle. (Voir A. Pirro, *Esthétique de Bach*. pp. 74 et suiv.). — Il va sans dire que cette «chromatique» n'a pas l'heur de plaire à Lecerf qui fait grief aux Italiens et à leurs imitateurs de ne pas s'attacher «à une belle musique diatonique» comme celle de Lully (*Comparaison*. III. p. 189). Rare, sans doute, chez Lully, le chromatisme n'est cependant pas complètement banni de son œuvre. On en relève çà et là des traces. Cf. *Cadmus* (Acte II. Scène 6), *Acis et Galatée* (Basse du Prélude de la scène 9 de l'Acte III), *Proserpine* (Acte IV, Scène 1) etc.

1) Motet: *Quemadmodum* (Livre I), p. 15. 2) *Motets*: Livre II. p. 85.



Ceci nous conduit à examiner le rôle que joue, dans les *Motets* de Campra, l'accompagnement instrumental. A la basse continue, le maître de musique de Notre-Dame adjoint, en effet fréquemment, des instruments tels que les violons et les flûtes. Dans le 1er livre (1695), 3 motets comportent un accompagnement confié à deux dessus de violon; dans le 2e (1700), cinq motets s'ornent de même d'une parure instrumentale[2]).

La présence d'un accompagnement instrumental était chose déjà ancienne, sinon dans les pièces liturgiques proprement dites, comme les *Messes*, du moins dans les *Motets*, qui, ainsi que le fait remarquer M. Quittard, constituaient les «à côté» du culte[3]). De nombreux témoignages sont là pour prouver que la musique instrumentale s'associait à la musique vocale dans des cérémonies de caractère religieux. Nous en avons recueilli, au cours de cette étude, en relatant sommairement les fêtes musicales d'Aix et de Toulouse. A Paris, il en était de même; les 24 violons se faisaient entendre en 1650 aux Cordeliers, et la *Muse historique* de Loret signale fréquemment la présence d'instruments profanes dans les cérémonies religieuses[4]). Dans son *Voyage de France*, Sébastien Locatelli se livre à une observation identique[5]), et les motets qui nous ont été conservés comportent, dans un grand nombre de cas, d'abord des violes, puis, plus tard, des violons. Ainsi, sur 40 motets des *Cantica sacra* de Du Mont, 10 ont une partie instrumentale[6]); 2 motets de Veillot, antérieurs à 1662, sont accompagnés d'une symphonie, avec dessus et basse de violon[7]).

De même encore, les motets italiens contemporains de Campra présentent des prétudes et ritournelles instrumentales. On en trouve de

---

1) *Motets*: Livre I. *Quemadmodum.*

2) Dans le 1er Livre, 3 motets à voix seule admettent 2 dessus de violon; dans le 2e, aussi 3 motets à voix seule et 2 motets à 2 voix.

3) H. Quittard, Loc. cit. p. 133.

4) Voir le *Diary* de l'anglais J. Evelyn et la *Muse historique* de 1652.

5) *Voyage de France, Relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais*, publié par M. A. Vautier. Il s'agit ici de la messe du roi entendue à St Germain en 1664 par S. Locatelli. (Cf. Quittard, Loc. cit. p. 197.)

6) Quittard, Ibid. p. 135. Remarquons que les *Airs à quatre parties* (1663) de Du Mont, écrits «en forme de Motets», admettent «une 4e partie adjoustée pour un dessus de viole ou un violon.»

7) Quittard, Ibid. p. 196.

fort développée dans les *Metri sacri* de Bassani, où ils affectent le dispositif ternaire de la sonate: *Grave*, *Allegro*, *Grave*, et où ils sont confiés à deux violons[1]). Un motet de ce maître s'accompagne même d'un allegro tout particulièrement animé dans lequel on peut voir un prototype de ceux de Corelli[2]). Lorenzani, lui aussi, adjoint des «symphonies» aux motets de son livre de 1693, et trouve des imitateurs en France. Chez Brossard, chez Valette de Montigny[3]), on relève des parties d'instruments; dans les motets de Lalande, les deux violons obligés exécutent de brillants contrepoints, de sorte que Campra n'a fait que suivre le mouvement, en décorant ses motets de deux parties de violon.

A Toulouse, nous avons vu qu'il s'était préoccupé d'enseigner à ses élèves la technique instrumentale en provoquant, de la part du chapitre de St Etienne, l'acquisition de violons. Dans plusieurs autres villes, des délibérations capitulaires intervenaient, qui ne laissent aucun doute sur la présence au chœur d'instruments de la famille des violons.

Mais, à Paris, il ne semble pas que l'admission de ces instruments soit antérieure à Campra; l'existence de parties de violons dans les motets de Veillot, par exemple, ne prouve pas que les violons fussent tolérés à Notre-Dame[4]), et deux textes formels, émanant d'auteurs toujours exactement informés et dignes de notre confiance, attribuent très-nettement cette innovation à Campra.

Le premier de ces textes est le *Diaire* déjà cité de l'abbé Claude Chastelain:

«M. Campra, écrit Chastelain, fut le premier qui introduisit les violons dans la musique de Notre-Dame»[5]).

Le second est le passage suivant de Lecerf:

«Nous avons moins d'Instruments que les Italiens à nos Motets, nous qui en avons plus ailleurs. Tant mieux; aux Motets qui s'exécutent en face de l'Autel, il seroit à souhaiter que nous n'eussions qu'un petit orgue pour fixer le ton des voix ... C'en seroit assez, avec les serpens, instruments d'un usage commode pour remplir et privilégié à l'Église. Aussi n'y a t-il que 25 ans que nous nous y permettons les instrumens à cordes dans le

1) 1er Motet *per la Beata Virgine* p. 4 de l'édition de 1690.

2) *Motet per ogni tempo*, p. 14 de l'édition de 1690. On sait que le violoniste G. B. Bassani fut le maître de Corelli.

3) Les *Motets* à 1. 2 et 3 voix, publiés en 1701 par Valette de Montigny, sont «avec instruments».

4) Dans le *Cœremoniale Parisiense* de 1662, Martin Sonnet dit: «Nec alia instrumenta musicalia cum organo pulsentur nisi tubæ, tibiæ, aut cornea.» (Cf. Quittard, Loc. cit. p. 134.) D'un autre côté, l'abbé Chartier déclare que le serpent fut introduit au XVIIe siècle à Notre-Dame, et qu'à cette époque, on se servait de basses de violon et de bassons. Il répète l'allégation de Chastelain relative à l'introduction des violons par Campra. (Abbé Chartier, *L'ancien chapitre de Notre-Dame*, pp. 58, 59.)

5) *L'abbé Claude Chastelain et son Diaire ou Journal*, p. 315.

chœur, et Campra fut le premier qui eut le crédit d'en faire entrer dans celui de Notre-Dame de Paris. Mais enfin, encore aujourd'hui, nous n'avons affaire que de 2 ou 3 Basses de viole ou de violon pour jouer les Basses Continues et d'autant de violons pour jouer des préludes et des ritournelles, et il est rare que nous en mettions davantage. Quand on n'appelle pas des instruments de dehors aux Motets de nos Cathédrales . . . ce sont les enfants de chœur qui en jouent»[1]).

Lecerf écrivait ceci en 1705; la présence des instruments à cordes au chœur remonterait donc, suivant lui, à 1680 environ et serait, par conséquent, antérieure à l'initiative de Campra; cependant, le texte est formel et concorde bien avec celui d'un témoin de premier ordre, l'abbé Chastelain[2]).

Si les violons trouvaient leur emploi à Notre-Dame, lors de l'exécution des motets, pièces extra-liturgiques, leur utilisation, remarquons le, n'allait point sans provoquer d'âpres critiques dans plusieurs églises, et nous possédons, notamment, un document qui prouve qu'à Senlis, en 1689, quelques membres influents du clergé s'élevaient contre la présence de la «symphonie» à certaines cérémonies[3]).
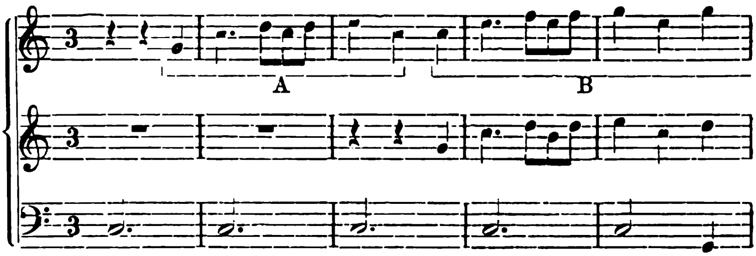
Toujours est-il que le 1er Livre de *Motets* de Campra présente déjà 3 motets à voix seule accompagnés de 2 dessus de violon qui exposent des ritournelles de caractère très musical, ritournelles reprises ensuite par la voix. Voici celle du *Motet*: *Laudate*

1er Violon

2e Violon

Voix tacet
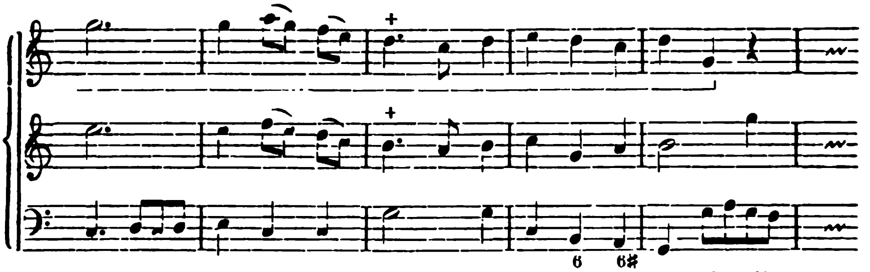
B. C.



1) Lecerf, Loc. cit. IIIe partie, pp. 177, 178.
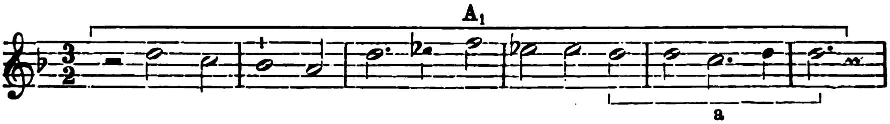
2) L'abbé Chartier, dans l'ouvrage déjà cité, insiste sur ce fait: «Campra vécut en bonne harmonie avec le chapitre qui lui permit quelques innovations; il obtint la permission d'ajouter pour les solennités des violons aux basses» (p. 113). — Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu découvrir mention de l'introduction des violons au chœur de N. D. dans les registres LL des Archives nationales. Peut-être cette mention nous a-t-elle échappé; il convient toutefois d'observer que ces registres sont très pauvres en indications d'ordre artistique. — Notons que Gerber reproduit aussi l'allégation de l'abbé Chastelain au sujet des violons (*Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* I. p. 242).

3) *Critique d'un Docteur de Sorbonne sur les deux lettres de Mrs Deslyons, ancien, et de Bragelongue, nouveau Doyen de la cathédrale de Senlis touchant La Simphonie et les instruments que l'on a voulu introduire dans leur Eglise aux leçons de Ténèbres.* Senlis, ce 19 mars 1698. (Bib. nat. 4 Vp 3122). Cité par Brossard, dans son *Catalogue.* p. 23.



1)

La voix chante d'abord la partie A du thème; puis elle s'interrompt pour laisser la parole aux instruments; elle continue ensuite par la partie B. Au cours de la pièce, les violons, soit ensemble, soit séparément, échangent des vocalises avec la mélodie vocale, d'où une grande variété, quelque chose de brillant, de chatoyant. Parfois, les préludes instrumentaux et les ritournelles admettent comme chez les maîtres italiens un certain développement; il en est qui réalisent une forme d'air en 3 parties, de type A, B, A. Telle, la câline ritournelle que Campra confie à 2 flûtes allemandes, dans son *Immensus es, Domine* du 2e Livre. Ici, le musicien très attentif au pouvoir expressif des timbres, substitue 2 flûtes aux 2 violons pour annoncer un tendre *Dulcis Christe* à 3/2. La ritournelle des flûtes dure 32 mesures, et revêt nettement la forme lied:





On voit que le début A_1 et la fin A_2 de la ritournelle ne différent que par les terminaisons a et a' [2]).

Les *Motets* de Campra jouissaient de son temps d'une grande réputation [3]). Lecerf, cependant peu suspect de sympathie pour tout ce qui touche au style italien, en parle généralement avec éloges. Il apprécie surtout les premiers d'entre eux, et fait des réserves sur le dernier livre (le 3e, le seul qu'il connût lorsqu' il écrivait sa *Comparaison*), parce que là, suivant lui, Campra imite les Italiens:

1) *Motets.* Livre I. *Laudate*, p. 22. On voit, par cet exemple, que Campra dans son style symphonique distribue les dessins mélodiques dans toutes les parties, de façon à les bien mettre en relief.

2) *Motets.* Livre II. *Immensus es Domine*, à 2 voix et 2 dessus de violon.

3) Ils étaient encore réputés lorsque Nemeitz écrivait son *Séjour à Paris*: «Ses *motets* et *cantates* sont très beaux, déclare-t-il; il excelle dans la composition, quoiqu'on n'applaudisse pas à toutes ses inventions». (*Le Séjour à Paris*, p. 351.)

«Je n'ai pas craint d'avancer que M^rs Brossard, Bernier, Campra, dans son dernier Livre, etc., ont sujet de se repentir du soin et du temps qu'ils ont employé à copier les compositeurs de ce Païs-là»[1]).

Mais il vante le tour simple des premiers motets:

«On ne sçauroit accuser, dit-il, le 1^er Livre des Motets de Campra de manquer de simplicité. Elle y brille souvent d'une manière fort noble. Après quoi, je ne nierai pas que nous ne nous soyons un peu relâchez sur ce chapitre»[2]).

Et, dans un autre passage où il met en balance les œuvres religieuses des Italiens et des Français tels que Lalande, Colasse, Lalouette, Bernier et Brossard, il écrit:

«Si Campra, le plus fécond de tous, et celui que *je placerai en premier*, en l'état où ils sont, quand on m'ordonnera de les arranger, nous avoit donné dans chacun de ses 3 Livres 4 ou 5 Motets comme son *In te Domine spes*, etc., ou seulement comme son *Jubilate* (1^er Motet du Livre II), beau chant d'une gaieté encore louable, ou si ce malheureux garçon n'avoit point déserté l'Église pour aller servir l'Opéra, je pense que l'Italie auroit peine à tenir contre nous»[3]).

De tels éloges sortis d'une telle plume montrent que, tout en s'abandonnant à ses tendances italiennes, Campra savait cependant garder la mesure exacte entre le goût français et le goût ultramontain, de façon à ne point trop effaroucher les puristes classiques.

B) Musique dramatique.

Il est intéressant de constater que Campra a abordé la carrière dramatique en traitant de genre du Ballet auquel appartiennent l'*Europe galante* et le *Carnaval de Venise*. L'influence de Lully sur le Ballet a été considérable, car le surintendant de la musique de Louis XIV l'a transformé de Ballet de cour en Ballet de théâtre dansé, non plus par de grands seigneurs, mais bien par des artistes professionnels, et le développement pris par ce genre, après la mort de Lully, résulte en grande partie de la faveur sans cesse croissante dont bénéficiait la danse à l'Opéra, depuis que les femmes y avaient été admises en qualité de danseuses[4]).

D'autres raisons, sans doute, contribuent à attirer le goût public du côté du Ballet; malgré les critiques qui lui sont adressées par le clan classique féru de régularité, de respect des trois unités et d'ordonnance protocolaire[5]), le Ballet, avec son action diversifiée et changeante, avec

1) Lecerf, III^e partie. p. 163. 2) Lecerf, do. pp. 145. 146.

3) Lecerf, II^e partie, p. 203 (Art. V).

4) On sait que c'est en 1681 dans le *Triomphe de l'Amour*, qu'on vit pour la première fois apparaître des danseuses sur la scène. Auparavant, les rôles de femmes étaient remplis par des hommes. «M^elles Fontaine et Subligny furent les premières femmes qui dansèrent à l'opéra. C'est avec le *Triomphe* que se fit cette innovation.» (*Anecdotes Dramatiques*, II. p. 238.) 5) Lecerf, notamment, qui traite les Ballets de «pièces irrégulières» et «sans nœud». — Il déplore l'abondance des danses qui sont chose «peu capable d'aller au cœur» (III. p. 210).

la part prépondérante qu'y prend l'élément spectacle, correspond à un besoin dont le théâtre de la Foire et quelques esprits indépendants, tels que François de Callières, se font les éloquents interprètes [1]. Le sacro-saint récitatif de Lully commence à passer pour singulièrement ennuyeux; sa pompe, son emphase, son défaut de simplicité deviennent de jour en jour plus visibles, et d'autre part, le public témoigne d'exigences musicales toujours grandissantes; aussi, les Ballets raccourcissent-ils les récitatifs afin d'élargir le champ laissé aux airs et aux symphonies. Rien donc de plus naturel pour un musicien fortement imbu de tendances italiennes, comme Campra, que de s'essayer dans un genre où sa libre fantaisie pût suivre une voie moins étroite que celle que lui ménageait la tragédie lyrique classique.

Quoique transformé par Lully, surtout au point de vue des agents d'exécution, le Ballet, du temps de l'*Europe galante*, se conformait toujours aux règles qu'expose le P. Ménestrier. Le sujet s'en prend «dans l'Histoire, dans la Fable, ou dépend de l'invention et du caprice de celui qui en est l'Autheur» [2]. Il y a donc trois catégories de Ballets, les Ballets *historiques*, *fabuleux* et *poétiques*.

Pour l'auteur des *Ballets anciens et modernes*, ce sont les Ballets *poétiques* qui revêtent le caractère le plus ingénieux: «il y en a, écrit-il, qui expriment les choses naturelles, comme les *Saisons*, la *Nuit*, le *Temps*, la *Vendange*, les *Aages*; d'autres sont des enseignes moraux ...; d'autres sont de pur caprice, d'autres sont des expressions naïves de certains événements ou de certaines choses ...» [3].

C'était à la catégorie des «choses naturelles» qu'appartenait le sujet du *Ballet des Saisons* de Pic et Colasse [4]. — Il fallait «unité de dessein, afin que tout s'y rapportât à un même but», mais point d'unité d'action, comme dans la tragédie, «ny unité de temps, ny unité de lieu, puisqu'on peut faire un Ballet des *Crieurs de Paris* dont l'action n'est pas la même, des *Saisons* qui ne sont pas d'un même temps, et des diverses parties du Monde qui ne sont pas d'un même lieu» [5].

L'*Europe galante* est un ballet ethnographique dans le genre du Ballet des diverses parties du monde dont parle Ménestrier. A l'unité d'action,

1) François de Callières, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*, 1688.

2) Le P. Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, 1682. p. 53.

3) Ibid. pp. 53, 54.

4) Représenté à l'Opéra, le 18 octobre 1695.

5) Le P. Ménestrier, *Des Ballets*, etc. pp. 54, 55. L'auteur marque bien, en cet endroit de son livre, le caractère esthétique du Ballet par comparaison avec celui de la Tragédie: «Le Ballet qui ne se propose que le plaisir dans les Représentations justes, sçavantes et naïves, demande plus de variété et ne souffre pas ces contraintes» [celles qui sont imposées à la Tragédie lyrique].

au drame unique, se déroulant en 5 actes, on substitue, dans le Ballet, l'unité de caractère; les diverses entrées se relient ainsi dans un même «dessein», et il est des ballets géographiques, météorologiques, astronomiques, etc., très propres à frapper l'imagination par les spectacles qu'ils évoquent; chaque entrée constitue une petite pièce adaptée au décor, au caractère général du Ballet. En d'autres termes, le Ballet est un cadre qui donne asile à des actions accessoires mises en conformité avec le sujet d'ensemble.

Le ballet géographique ou ethnographique, tel que l'*Europe galante*, qui mettait en scène quatre nations de l'Europe, faisait appel à l'exotisme et comptait de nombreux précédents. L'exotisme, en effet, s'avère un moyen précieux de spectacle et tout le XVII^e^ siècle, tant en France qu'à l'étranger, recherche dans les Ballets et Divertissements des costumes singuliers, des attitudes caractéristiques, des danses pittoresques.

La variété des costumes fournit aux Ballets géographiques un puissant moyen d'attraction:

«Les diverses Nations, expose Ménestrier, ont leurs habits particuliers qui les distinguent. Le Turc a la veste et le turban, le More la couleur noire, les Américains leurs habits de plumes»[1]).

Aussi, dès le début du XVII^e^ siècle, met-on à contribution le kaléidoscope des habits nationaux. Dans le *Ballet de la douairière de Billebahaut* (1626), Marais fait son entrée sous le costume du grand Turc; il y a des Mores dans les *Fêtes de Versailles*; la *Fontaine de Jouvence* (1643) montre des duègnes espagnoles et un nécromancien de Salamanque, l'*Oracle de la Sibyle de Pansoust* (1645) met en scène un Portugais, et le *Ballet de la My Carême*, des Italiens. On se rappelle les turqueries de Molière, les Espagnols, Derviches, Muftis, Egyptiens et Basques du *Carnaval* de 1675. Dans le *Ballet royal de la Nuit* (1653), le duc de Damville paraît en Egyptien; à la 3^e^ entrée de ce ballet, figurent des aventuriers turcs[2]). La mascarade jouée en 1657 sous le titre des *Plaisirs troublés* introduit un «Bassa de Natolie», un aga, des janissaires, et même (2^e^ partie, 8^e^ entrée), «Atabalipa, roy du Pérou et des Indiens»[3]). Suisses, bohémiennes, mores, indiens et indiennes collaborent aux entrées du *Ballet de la Loterie* (1658), du *Ballet de l'Impatience* (1661), du *Ballet royal des Muses* (1666). — On goûte beaucoup les mascarades espagnoles et italiennes qui prêtent à une mise en scène amusante, à des danses de haut

1) Ménestrier. Loc. cit. p. 143.

2) Sur tous ces Ballets, on consultera l'ouvrage de M. V. Fournel: *Les contemporains de Molière*. T. II. Le sentiment géographique et ethnographique se traduit parfois de façon bizarre et bouffonne. C'est ainsi que Ménestrier rapporte avoir vu dans le *Monde malade*, un *Monde* vêtu en carte géographique qui portait *Gallia* à l'endroit du cœur, *Germania*, sur le ventre, *Italia*, sur une jambe (la botte italienne), sur un bras, *Hispania*, etc. (*Ballets anciens et modernes*, p. 144).

3) Cf. Fournel, Loc. cit. p. 470.

relief. Enfin, deux précédents directs à l'*Europe galante* se rencontrent dans le *Ballet royal de Flore* de 1669, dont les 4 quadrilles représentent des habitants des quatre parties du monde: 1er quadrille, *Européens*; 2e, *Affriquains*; 3e, *Axiatiques ou Persiens*; 4e, *Amériquains*[1]), et dans le *Ballet des nations* (1670), placé à la suite du *Bourgeois gentilhomme*, et composé de 4 entrées: 1°, *Espagnols*; 2°, *Italiens*; 3°, *Français*; 4e, *mélange des 3 nations*[2]).

En province, s'affirme le même goût d'exotisme, et la passion du cosmopolitisme dans les Ballets. A Dijon, le 23 janvier 1627, on exécute, en l'honneur du roi, un ballet comprenant des Turcs, des Maures et des Américains[3]). Le *Mercure galant* de mars 1699 fait le récit d'une fête célébrée à Nancy, à l'occasion du mariage du duc et de la duchesse de Lorraine, et consistant en une mascarade de 4 quadrilles représentant chacun une nation différente, Turcs, Espagnols, Maures, Allemands, tous munis d'instruments caractéristiques, tambours de Basques, cymbales, instruments turcs, etc.[4]).

En Allemagne, on fait mieux encore, et Ménestrier nous rappelle cette *Wirtschafft* du palais de Munich à laquelle figurèrent 40 nations différentes, Tartares, Indiens, Transylvains, Hongrois, Persans, Arméniens, Allemands, Espagnols, Portugais, Arabes, Vénitiens, Suisses, etc.[5]).

Au surplus, dans tous ces ballets, divertissements ou mascarades, le caractère exotique ne s'exprime guère que par le spectacle. — Les peuples qu'on connaît le mieux et qui, par suite, sont le plus souvent mis en scène, sont les Italiens, les Espagnols et les Turcs; la musique d'ailleurs, à part quelques très rares exceptions, ignore complètement l'art étranger, et dès qu'elle s'applique à des personnages exotiques, elle se coule dans des moules italiens; qu'il s'agisse d'Espagnols ou de Maures, le cosmopolitisme musical va toujours s'alimenter au-delà des Alpes; il ne tient pas à préciser davantage[6]).

---

1) Page 58 de l'édition de Ballard. On peut encore citer, pour l'année 1669, le *Divertissement de Chambord*, avec ses musiciens italiens et espagnols, ses Egyptiens, ses sauvages.

2) Ajoutons que dans le *Carnaval* (1675), Lully fait chanter des airs espagnols et présente un maître italien, Barbacola, avec ses élèves. Le *Triomphe de l'Amour* (1681), met en scène des Indiens et des Indiennes.

3) L. de Gouvenain, Le *Théâtre à Dijon*, p. 133.

4) *Mercure galant*, mars 1699; pp. 165, 166.

5) Cette Wirtschafft eut lieu le 11 février 1670. Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681. pp. 284 et suiv.

6) Nous verrons, en particulier, que les Airs espagnols de Campra ne sont que des airs italiens. — Les esthéticiens français possèdent d'ailleurs la conviction profonde que les peuples exotiques ne connaissent point ce qui mérite le nom de musique. Lecerf se demande si les Orientaux savent ce que c'est que la musique, entendez par là la bonne musique à la Lully. Sur la musique chinoise, voir l'*Extraordinaire* du *Mercure galant*, janvier 1678, p. 67 et juillet 1678, pp. 391, 392.

Des trois ouvrages dramatiques que Campra fit représenter avant de quitter Notre-Dame et dont la musique nous a été conservée, deux, l'*Europe galante* et le *Carnaval de Venise* appartiennent à la catégorie des Ballets ethnographiques; le troisième, *Vénus, feste galante*, se range au nombre de ceux que le P. Ménestrier appelle des Ballets poétiques, parce que la mythologie et le caprice en assurent les frais. L'*Europe galante*, nous l'avons montré plus haut, fut accueillie avec une faveur extrême, non seulement par le grand public, mais encore par les musiciens. Et nous voyons un spécialiste de la danse, tel que Cahusac, lui consacrer de longs et dithyrambiques éloges. Selon Cahusac, La Motte a été le véritable inventeur du Ballet et laisse Quinault bien loin derrière lui:

«Le spectacle trouvé par la Motte, écrit-il, est un composé de plusieurs Actes différents qui représentent chacun une action mêlée de divertissements, de chants et de danse. Ce sont de jolis *Vateau*, des mignatures piquantes qui exigent toute la précision du dessein, les grâces du pinceau, et tout le brillant du coloris. Ce genre, dans sa nouveauté, balança le succès du grand opéra, parce que le goût est exclusif parmi nous, et que c'est un défaut ancien et national dont, malgré les lumières que nous acquérons tous les jours, nous avons bien de la peine à nous défaire»[1].

Ici, Cahusac parle comme un élève de Lecerf; il dénonce avec horreur le goût de nouveauté que manifestent les Français de son temps, et conservateur endurci, il voit en cette velléité un «défaut ancien et national». — Il s'étonne même, non sans naïveté, que le progrès des lumières ne vienne pas barrer la route au désir d'innover. Admirable esthétique classique! Imiter les anciens représentés par Lully; voilà l'α et l'ω du catéchisme imposé aux artistes!

Cahusac continue:

«Cependant, à force de réflexions et de complaisance, on souffrit enfin, au Théâtre lyrique, deux sortes de plaisir; mais ce genre, trouvé par la Motte, dont *on n'attribua le succès, suivant l'usage, qu'au Musicien qu'il avoit instruit et guidé*, nous débarrassa du mauvais genre que Quinault avoit introduit sous le titre de Ballet»[2].

Ainsi, au dire de notre auteur, Campra aurait été le principal artisan du succès de l'*Europe galante*, malgré que la valeur essentielle de cette pièce dût être rapportée au seul La Motte. C'est assez proclamer l'habileté de Campra, l'heureuse et prudente balance qu'il établit, dans sa musique, entre le goût français et le goût italien, ce souci, constant chez lui, de plaire en haut lieu et de ne point paraître sous des dehors par trop révolutionnaires[3].

---

1) Cahusac. — *Traité historique de la Danse. La Danse ancienne et moderne.* 1754. III. pp. 109—110.

2) Ibidem.

3) Aussi bien, Campra, en toutes circonstances, prenait-il soin d'affirmer son respect et son culte pour Lully. Lors du service célébré en 1728 aux Petits Pères

En vérité, La Motte fournissait au musicien un livret ingénieux, bien taillé, d'un style galant, avec une attention au pittoresque et à la psychologie des personnages que Quinault négligeait par trop. De ce chef, Cahusac se trouve fondé à soutenir que l'*Europe galante*, «ballet moderne», «est le premier de nos ouvrages lyriques qui n'ait point ressemblé aux Opéras de Quinault», et qu'un pareil genre appartient tout-à-fait à la France. De fait, La Motte caractérise de façon assez précise les étrangers qu'il met en scène; chacun d'eux revêt un aspect typique, qui se confond, il est vrai, avec le cliché légendaire de leur physionomie, vu sous l'angle où on considérait alors celle-ci, mais qui, cependant, se dessine d'une façon plus nette et plus ferme que celui des personnages un peu ternes de Quinault.

Voici, au demeurant, l'Avis qu'Houdard de la Motte inscrit en tête de son œuvre, afin d'indiquer les lignes générales de sa conception dramatique:

«On a choisi des Nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent davantage et promettent plus pour le théâtre: La France, l'Espagne, l'Italie et la Turquie. On a suivi les idées ordinaires qu'on a du génie de leurs Peuples [1]). Le François est peint volage, indiscret et coquet; l'Espagnol fidèle et romanesque; l'Italien jaloux, fin et violent. Et enfin, l'on a exprimé, autant que le Théâtre l'a pu permettre, la hauteur et la souveraineté des Sultans, et l'emportement des Sultanes» [2]).

Sur ce canevas éminemment galant, La Motte a brodé de pittoresques scènes. Le Français Silvandre «volage et coquet», vient de délaisser l'aimable Doris pour courir à une passion nouvelle. Il assiège Céphise, et voici ce qu'il lui déclare:

«Il faudroit, pour être fidèle,
Vous avoir toujours vue ou ne vous voir jamais» [3]).

Et la galanterie de se colorier différemment, selon qu'elle se situe en France, en Espagne, en Italie, ou chez le grand Turc.

Un pareil sujet convenait excellemment à Campra. Il avait, de par la forme ramassée, concise du poème, la faculté de s'abandonner à son imagination dans des airs semés à profusion, airs détachables de l'ensemble, exprimant, ainsi que le dit Grimarest, «une action qui seule peut former un sens complet, sans avoir une liaison nécessaire avec une autre» [4]).

---

par l'Académie de musique pour Marthe Le Rochois, Mgr de Noailles ayant interdit la cérémonie avant qu'elle ne commençât, Campra descendit de la tribune à la tête de ses musiciens, et s'en alla faire chanter un *De Profundis* en faux bourdon sur le tombeau de Lully. (*Anecdotes dramatiques*, I, article *Armide*.)

1) On voit qu'ici, la Motte avoue s'être borné à reproduire le caractère psychologique classique des personnages qu'il met en scène.

2) Cet avis se trouve entre le Prologue et la 2e Entrée (La France). *Œuvres de Monsieur Houdar de la Motte*, *L'un des Quarante de l'Académie Françoise*, 1754. T. VI. p. 10.

3) Ibidem. 2e Entrée, Scène 6. p. 17.
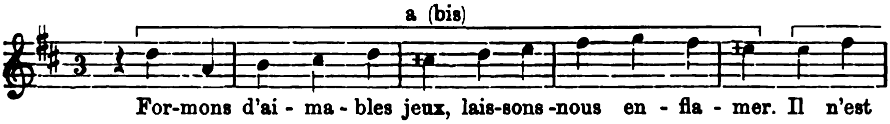
4) Grimarest, *Traité du Récitatif*, 1707. p. 200.
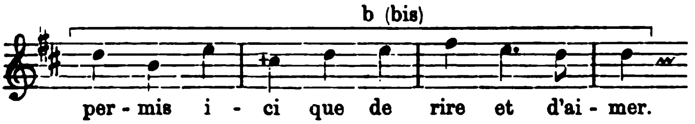
Avec le *Carnaval de Venise*, Campra bénéficiait d'avantages à peu près identiques. Le sujet, d'abord, s'accommodait au mieux avec son italianisme, puisque la pièce se passait à Venise. Au 1er acte, on voyait la place St Marc; au 2e, la salle des Réduits de Venise, «qui est un lieu destiné pour le jeu»; au 3e, le théâtre représentait encore la place St Marc, ornée de ses 2 colonnes et la mer dans la lointain. Regnard avait encadré dans son ballet un petit opéra italien, écrit en vers italiens, *Orfeo nell' inferni*, et l'atmosphère générale de l'œuvre, avec ses bandes de masques, ses bals, les salles magnifiques de la décoration, s'inspirait d'un pittoresque du plus pur vénitien. Les prétextes à airs séparés, à symphonies, à danses de toutes sortes ne manquaient pas, et Campra devait en faire son profit.

Examinons donc les caractères de la musique que La Motte et Regnard lui ont inspirée.

Du *récitatif*, nous ne dirons qu'une chose, c'est qu'il ressemble extrêmement à celui de Lully, avec moins de vigueur et moins de netteté.

Au contraire, les *Airs* et les *Danses* témoignent très clairement de l'originalité de Campra. Les uns, affectent la forme binaire de l'Air français [1]); mais, le plus souvent, leur caractère est très musical; la mélodie souple, vivante, s'enroule autour des notes essentielles du ton, prend une personnalité «sui generis», s'organise en un mot. En voici un exemple:





[2])

Les autres sont de véritables airs italiens, à reprises et da-capo; ceux qui sont écrits sur des paroles italiennes ou espagnoles rentrent dans cette catégorie, comme l'air espagnol, «El esperar en amor» [3]), de l'*Europe galante*, l'air d'Isabelle «Mi dice la speranza» [4]) du *Carnaval* qui présente dans sa mélodie les insistances, les répétitions déjà signalées par nous en traitant de la musique religieuse de Campra, l'air d'Orphée

1) Tel l'air de Céphise en mi mineur de la scène 2 de la 2e Entrée: «Paisibles lieux, agréable retraite» (*Europe galante*).

2) *Europe galante*: 4e Entrée: Air d'une Vénitienne alternant avec le chœur. p. 178 de la partition d'orchestre de 1724.

3) *Europe galante*: 2e Entrée. p. 127.

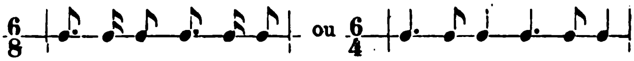
4) *Carnaval de Venise*. Acte II. p. 102 de l'édition de Ballard.

«Vittoria»[1]), du *Carnaval* et, celui d'Eurydice «Vezzi lusinghe»[2]) du même Ballet, ou encore le «No, no, non si puo veder un volto»[3]) de *Vénus*, *Feste galante*, le «Si scherzi» de la 4[e] entrée de l'*Europe galante*.
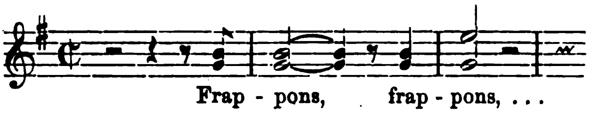
Le caractère essentiel de la mélodie de Campra réside dans sa rythmique, dans la prédisposition dont témoigne le compositeur, à écrire des airs de mouvement, des «vitesses», à faire emploi de rythmes vifs, alertes, légers.

Certains dispositifs rythmiques lui sont chers, et leur fréquente apparition ne va pas sans engendrer quelque monotonie.

En voici que Campra utilise très souvent:
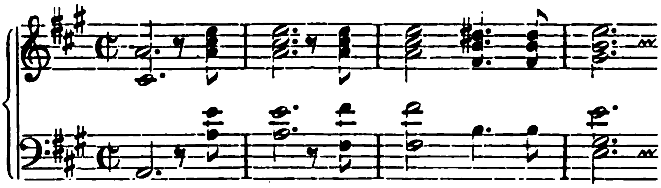


Il aime aussi beaucoup le rythme iambique ♩ 𝅗𝅥, et la *Forge galante* de l'*Europe galante*, par exemple, s'établit toute entière sur cette cellule rythmique:



4)

On retrouve un dispositif rythmique analogue, aussi léger, aussi sautillant, dans le chœur des Bostangis «Vivir, vivir»:


5)

D'où une allure pimpante, détachée, pleine de gaieté et d'entrain. Campra n'est jamais lourd, jamais appuyé; la majesté emphatique n'est point son fait; on sent en lui un musicien gracieux, badin, à tendances comiques, voire bouffonnes[6]).

---

1) *Orphée aux Enfers* du *Carnaval de Venise*. Air de vitesse. p. 207.

2) Ibidem, affetuoso et allegro (Scène 3), p. 228.

3) *Vénus*, *Feste galante*, Scène 1, Divertiss[t]. p. 56 de l'édition de Ballard.
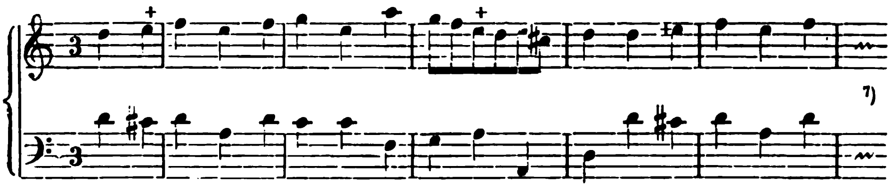
4) *Europe galante*. Scène 1ère, 1ère Entrée. *La Forge galante*. Chœur. La partition porte cette indication: *Détaché et piqué*. Le chœur est précédé d'une introduction symphonique écrite à 5 parties.

5) Ibidem. 5e Entrée. Chœur des Bostangis (Scène 5); les Bostangis ou jardiniers du Grand Seigneur forment plusieurs jeux; leur chœur est écrit en «langue franque».

6) Aussi Lecerf prend-t-il bien soin de critiquer les «chants détournés» des successeurs de Lully en général et de Campra en particulier: «Les compositeurs qui sont venus après Lully . . . ont été réduits souvent à chercher des tons par-

Il multiplie, avons-nous dit, les airs de vitesse[1]), non seulement dans les symphonies et les danses, mais encore, dans les parties confiées aux voix. Les épithètes de «gayement», «vivement», s'accolent fréquemment aux mélodies vocales. C'est l'air de Céphise à $\frac{3}{8}$ de la 2e entrée de l'*Europe galante*[2]), le fameux air italien «gay»: «si scherzi»[3]), l'air d'Orphée du *Carnaval de Venise* et l'air «vivace» de Pluton qui le suit[4]). Les chœurs sont mouvementés, animés. Dans la trame de la mélodie se glissent de rapides vocalises[5]), souvent modulantes et qui, en ajoutant à l'expression par leur caractère symbolique ou décoratif, apportent, en outre, un élément musical par les nuances tonales, par les moirures qu'elles esquissent.

Avec les symphonies et les airs de danse, Campra se trouve encore plus à l'aise; c'est là qu'il accumule les rythmes à $\frac{6}{4}$ dont nous avons donné des exemples: *Forlanes*, *Canaries*, *Saltarelles*, *Vénitienne*, etc. Et ici, dans le choix des danses, dans le caractère qu'il leur imprime, le musicien affirme ses tendances pastorales, une sorte de goût de rusticité, de paysannerie. La musique populaire a largement pénétré dans l'œuvre de Campra. Ainsi, le *Carnaval de Venise* contient une de ces *Villanelles* dont Lecerf nous donne l'origine qu'il emprunte à Lacroix; c'est «une chanson de Berger, ou pieuse ou galante, amoureuse ou Pastorale»[6]). En voici le début:


[7])

ticuliers et bizarres, de ces chants détournés que M. l'abbé Raguenet loue et auxquels Lully n'avait guère touché. Charpentier, Colasse, Campra . . . se sont jettés là-dessus et ont employé beaucoup d'habileté et d'art pour les préparer et pour les embellir . . . Rien n'a tant gâté leurs ouvrages et ces successeurs de Lully . . . ont échoué quand ils ont eu recours à ces détours et à ces raffinemens». (Lecerf, *1er Dialogue.* p. 34). Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, ces chants détournés sont autrement goûtés, et Blainville, en 1754, apprécie beaucoup l'animation, la vivacité de Campra: «L'ingénieux Campra, sans s'écarter des routes du Grand . . . . crut qu'on pouvoit être plus riant, plus animé dans l'*Europe galante*». (Blainville, *L'Esprit de l'art musical*, 1754 p. 35.)

1) On sait que l'emploi des «vitesses» était une des caractéristiques de la musique italienne.

2) *Europe galante.* 2e Entrée «Que m'adressez».

3) Ibid. — 4e Entrée «Si scherzi, si rida».

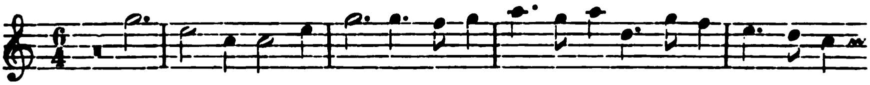
4) L'Aria «vivace» de Pluton «Bella non piangere» se trouve à la page 234 de l'édition Ballard.

5) Notamment dans l'air d'Orphée (allegro). — p. 207 de l'édition Ballard.

6) Lecerf. Loc. cit. III. pp. 103, 104. Villanelle viendrait de villano, paysan.

7) *Carnaval de Venise*, Acte 1. La villanelle se trouve intercalée dans la Scène 4.

La *Saltarelle* de cette même pièce est d'allure pittoresque et populaire, avec son rythme balancé et berceur:

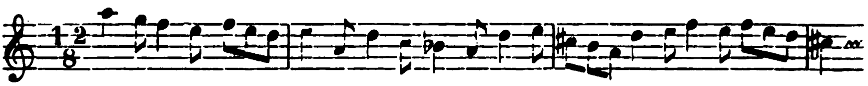

[1]

rythme que l'on retrouve avec une légère modification dans la *Vénitienne* du *Carnaval*:


[2]

Et toujours, comme preuve du caractère pastoral et rustique que Campra aime à donner à sa chorégraphie, nous citerons la *Bourrée* de la dernière scène, à laquelle le musicien ajoute encore une danse de la même espèce, dans le *Supplément du Carnaval de Venise*[3]).

Cette souplesse, cette coquetterie du rythme, Campra les recherche avec une insistance toute particulière et bien typique de sa manière. Souvent, afin de se procurer plus de ressources, il recourt aux mesures composées, aux $\frac{12}{8}$ par exemple, et alors, ses rythmes se sculptent, s'ouvragent encore davantage, grâce à la facilité qu'offre le $\frac{12}{8}$ de grouper ou de décomposer les valeurs. Nous signalerons, dans cet ordre d'idées, le très-gracieux et très-onduleux «air pour les masques» de la 4e Entrée, auquel les groupes de 3 croches qui viennent rompre les séries de rythmes trochaïques ♩ ♪, assurent un je ne suis quoi de fugace, et dessinent comme des dérobades:


[4]

Voilà pour la vivacité et la souplesse du rythme dans la mélodie de Campra. Ce sont là des qualités tout italiennes. Mais l'italianisme du musicien se traduit par d'autres manifestations. Ainsi, l'*Ouverture* du petit opéra italien[5]) encadré dans le *Carnaval de Venise* se présente

1) Ibid. — Acte III. Scène 4. p. 148. Les Castellans, vêtus en Gondoliers, viennent se réjouir de la victoire qu'ils ont remportée sur les Nicolotes; ces Castellans et ces Nicolotes sont deux partis opposés dans Venise; pendant le Carnaval, pour divertir le peuple, ils se battent à coups de poings afin de conquérir un pont.

2) Ibid. — Acte I. Scène 4. p. 24.
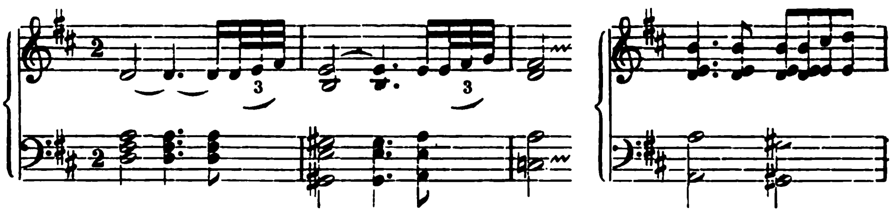
3) La 1ère *Bourrée* se trouve à la page 268 de l'édition Ballard; la 2e est dans le *Supplément*.

4) *Europe galante*, 4e Entrée. p. 172 de l'édition de 1724. — Cet «air pour les masques» est à 5 parties et écrit dans un style assez intrigué; de petits contre-sujets se placent dans les diverses parties et réalisent une polyphonie légère et ingénieuse.

5) L'introduction de cet opéra italien dans le Ballet de Regnard s'effectue assez habilement et ne semble pas trop forcée. Rodolphe, le rival de Léandre auprès d'Isabelle, a fait courir le bruit de la mort de celui-ci, d'où désespoir d'Isa-

nettement sous la forme de l'ouverture italienne, sous les espèces d'une «sinfonia» en 3 parties: 1°) *Vivace* à 4 temps; 2°) *Adagio* à $\frac{3}{2}$; 3°) *presto* à $\frac{3}{8}$ en style intrigué. Voilà bien le dispositif de l'*intrata* italienne construite en sens inverse de celui qui préside à l'architecture de l'ouverture à la française.

Dans l'harmonie de Campra, l'infiltration italienne apparaît à maintes reprises et provoque des formations que Lully aurait certainement réprouvées. Sur ce terrain, l'auteur de l'*Europe galante* peut être considéré comme un novateur. Non seulement, il ne donne pas satisfaction à Lecerf en négligeant de «sauver» les dissonances, mais il distribue ces dissonances de façon à les faire retentir durement, lorsque les nécessités de l'expression le commandent. Ainsi, dans la 1ère entrée de l'*Europe galante*, qui met en scène Vénus, la Discorde et leur suite, une symphonie caractéristique vient troubler le divertissement et annoncer la venue de la Discorde. Campra y multiplie les dissonances, fait tomber un groupe de triples croches, qu'il associe à la Discorde, sur deux modulations rapprochées, puis insiste sur un intervalle déchirant de quinte diminuée[1]):



Enfin, il termine le «Prélude pour la Discorde» par cette série extraordinaire:
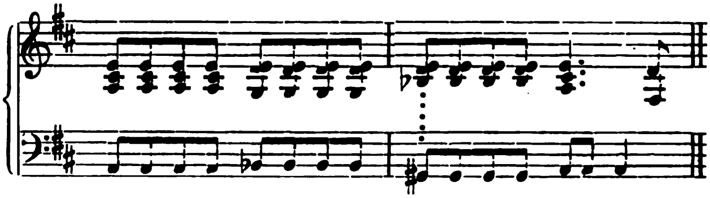
belle; mais, soudain, Léandre apparaît, à la grande joie de sa maîtresse, et alors il annonce indirectement la greffe d'*Orphée aux Enfers* de la façon suivante:

> «Fuyons un bien si funeste à de tendres amants;
> — — — — — — — — — — — — —
> On doit donner au peuple, en ce jour favorable,
> Un spectacle où d'Orphée on retrace la fable.

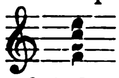
Le petit opéra italien comprend comme personnages: Pluton, Orphée, Eurydice, Une ombre; il y a une troupe de divinités infernales et une troupe d'esprits follets. Au point de vue pratique, l'introduction s'en faisait de la façon suivante indiquée dans le poème de Regnard:

«Pendant que les violons jouent l'entr'acte, on voit descendre un théâtre fermé d'une toile qui occupe toute l'étendue du premier. Ce qui reste d'espace jusqu'à l'orchestre contient plusieurs rangs de loges pleines de différentes personnes placées pour voir un opéra». (*Œuvres* de Regnard. T. IV. p. 348. Edon Garnier.)
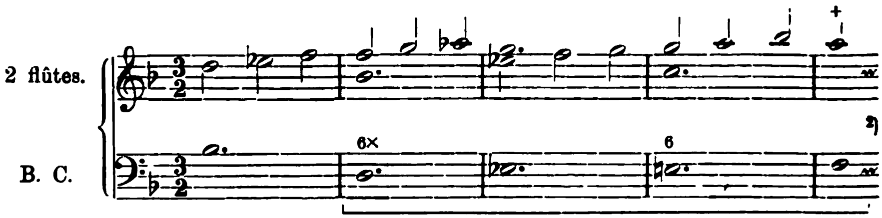
1) *Europe galante*, 1ère Entrée, Scène 2. Nous citons d'après la réduction au piano de l'édition Michaëlis.



où retentit un curieux accord, altéré sol ♯ si ♭ ré mi ♮ renfermant la tierce diminuée: sol ♯ — si ♭. C'est là une formation que l'on ne rencontre point dans la musique française de l'époque, mais qui rentre dans le groupe des accords insolites dont frémissaient les esthéticiens lullystes, parce que les musiciens d'Italie en faisaient usage[1]).

L'harmonie de Campra est beaucoup plus riche, plus fournie, plus variée que celle de Lully; on y rencontre l'accord de septième majeure:  non résolu, et assez souvent, Campra fait suivre cet accord de celui de septième de dominante, dispositif que Rameau devait reprendre plus tard.

Nous observons, dans sa musique dramatique, les passages chromatiques que nous avons signalés en étudiant ses *Motets*. Campra utilise non seulement le chromatisme descendant, mais encore le chromatisme ascendant, auquel il associe des idées de tension vers un but, de langueur amoureuse, d'espérance. Ainsi, la ritournelle de flûtes qui préface l'air espagnol «El esperar en amor es merecer» de l'*Europe galante*, présente, à la basse, le mouvement chromatique ascendant qui suit, pendant que les flûtes élèvent lentement la mélodie par exhaussements successifs:
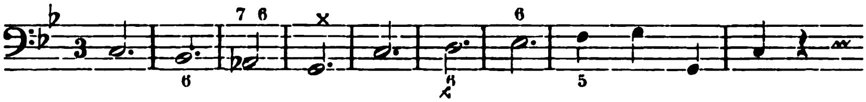


1) C'étaient peut-être de ces dissonances dont parle Montaigne, dissonances «qui agacent les dents et qui troublent comme ce bruit aigre et poignant que font les limes en râclant le fer». (Montaigne, *Essais*. p. 447.) Lecerf les traite «d'accords inouïs, de dissonances outrées». — Il relève, dans une Cantate de Bononcini (*Arde il mio petto amante*), une tierce diminuée, une tierce composée de 2 demitons et la déclare insupportable. (*Eclaircissement sur Bononcini.*)

2) *Europe galante*, 3e Entrée. p. 127 de la partition d'orchestre. Quoique d'un usage moins fréquent que le mouvement chromatique descendant compris dans l'intervalle de quarte, le chromatisme ascendant se rencontre assez souvent chez les Italiens, Bassani, Bononcini, etc. Les Français l'emploient aussi antérieurement à Campra, et nous en trouvons un exemple chez Du Mont, dans son *Dialogus*

Placé sous la lente ascension de la mélodie, ce motif de continuo esquisse en quelque sorte le sens général que va exprimer l'air «El esperar».

Campra se sert aussi de «basses contraintes» sur lesquelles il construit des pièces entières, de ces basses contraintes fréquemment employées par les Italiens et qui ne sont point du goût de Lecerf[1]). Par exemple, le Nocturne placé en tête de la 3e Entrée de l'*Europe galante* s'établit sur le motif ci-après répété obstinément par le continuo; il y a là un jeu adroit qui devait plaire au maître de chapelle:


[2])

Et ici, l'habileté d'écriture du musicien s'affirme par le contraste qui règne entre la stricte tenue de la basse et la liberté, l'indépendance des parties supérieures.
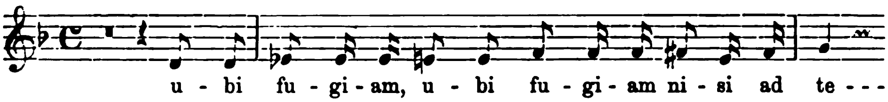
Campra, nous l'avons vu plus haut, module aussi avec beaucoup plus d'aisance et de rapidité que Lully; dans la deuxième partie de ses airs, les modulations se suivent très librement avec une fantaisie souvent toute arbitraire[3]). Mais, ni dans l'*Europe galante*, ni dans le *Carnaval*, il ne se risque à surcharger d'accidents l'armature de ses clefs; les tons «à faire frayeur» n'apparaissent dans son œuvre que plus tard[4]); pour le moment, il se contente des tonalités usuelles, et n'utilise pas plus de trois dièzes ou trois bé-mols.

Venons-en maintenant à l'instrumentation et au rôle dramatique de l'orchestre.

L'orchestre de Campra ne diffère pas, en ce qui concerne la nature et le nombre des instruments mis en œuvre, de celui de Lully; comme

---

de Anima, où le musicien exprime par une phrase chromatique montante l'ardent espoir qui pousse l'âme chrétienne vers le refuge divin:



H. Quittard, *Un musicien en France au XVIIe siècle.* Supplément musical. p. 24). — M. A. Pirro signale aussi un motif analogue formulé par Samuel Bockshorn (Capricornus) sur ces mots: «Spero in Deum», dans son *Theatrum musicum* de 1669. (Pirro, *Esthétique de J. S. Bach.* p. 83.)

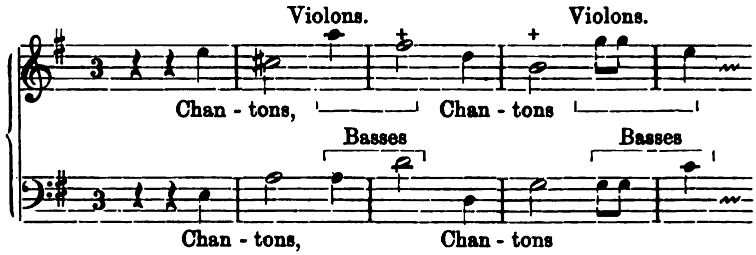
1) Lecerf n'apprécie guère les combinaisons du contrepoint et engage les musiciens français à éviter les «basses contraintes» usitées en Italie.

2) *Europe galante.* 3e Entrée. p. 113 de la partition de 1724. C'est le fameux nocturne «Sommeil qui chaque nuit».

3) Les modulations fréquentes sont une caractéristique de la musique italienne. Cf. Lecerf. Loc. cit. III. p. 127.

4) Dans *Idoménée*, Tragédie lyrique, représentée le 12 janvier 1712, Campra emploie le ton de si♭ mineur.

ce dernier, l'auteur de l'*Europe galante* ménage des oppositions entre le groupe des cordes et en particulier des violons, et les flûtes toujours réservées pour les moments langoureux, tendres. Parfois, on le voit supprimer la basse et faire jouer les dessus seuls, comme dans le Prologue de *Vénus*, *Feste galante*, où on entend 2 flûtes et 1 dessus de violon sans basse[1]). Le même divertissement contient aussi un trio de violons[2]), et un air de basse poétiquement accompagné par 2 flûtes[3]). Dans le tissu des chœurs, il procède à des interventions symphoniques, et le chœur «Chantons, chantons» de *Vénus*, se trouve haché par les violons qui, à grands coups d'archet, interrompent le motif chanté par les voix:



[4])

Sa façon de traiter les instruments à vent est particulièrement intéressante. Avec deux hautbois et un basson, il constitue un trio auquel il confie de nombreuses symphonies, le 2e Menuet de *Vénus*[5]), le 2e Rigaudon de la 2e Entrée de l'*Europe galante*[6]); et encore, la Forlane[7]) et la 1ère Chaconne de la 4e Entrée de ce Ballet[8]).

Ce sont les flûtes, écrites à 4 parties, qui murmurent mystérieusement la ritournelle de «Sommeil chaque nuit»; Campra a tracé ici une excellente page descriptive qui peint à merveille la nuit tombante, son charme crépusculaire, l'imprécision qui commence à envelopper les choses; aux flûtes viennent s'opposer les violons employés discrètement par touches légères; l'ensemble est d'une grande finesse et d'une grande poésie; c'est un de ces airs de «sommeil» si fréquents dans la littérature lyrique du

1) *Vénus*, Scène 2. p. 27 de l'édition Ballard.

2) *Vénus*, Divertissement, Scène 2. p. 69.

3) D°. p. 39.

4) D°. Scène 1. p. 47.
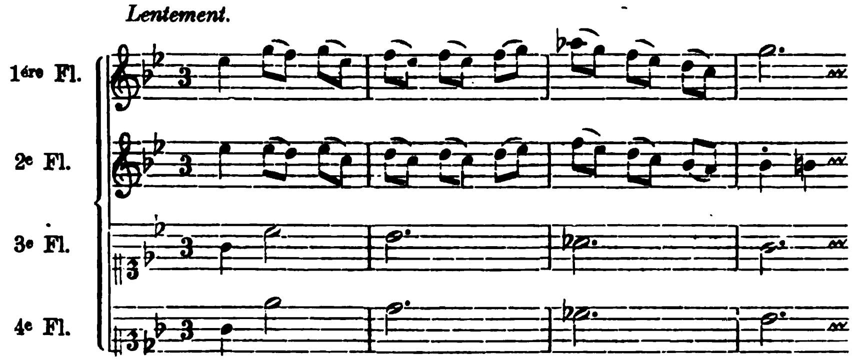
5) D°. p. 61. 2e Menuet.

6) Le basson dessine des figurations.

7) Ici, les hautbois et basson alternent avec les tutti; c'est le trio opposé à l'ensemble symphonique; on retrouve ce contraste instrumental dans le Menuet qui suit.

8) Le 1er couplet est confié aux hautbois et basson. Observons toutefois que Campra n'a pas inventé ce groupement instrumental. On en trouve de nombreux exemples dans les opéras de Lully: *Cadmus* (Air de Pan du Prologue), *Roland*, Prologue, et Acte IV, Scènes 2 et 4), *Armide* (Acte IV, Scène 2), *Proserpine* (Prologue); à l'acte II, Scène 8 de cet opéra, Lully emploie même 3 hautbois.

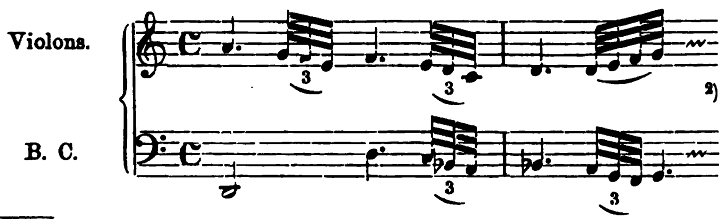
XVII^e siècle, qui s'écoule lentement, à travers le bercement câlin des croches liées de deux en deux, et au-dessus de la basse contrainte redite inlassablement par le continuo:



1)

Au reste, Campra, dont l'imagination s'émeut et s'excite surtout en présence des spectacles visuels, semble cependant avoir pressenti le rôle psychologique de l'orchestre. Comme sa mélodie est toujours bien constituée, à contours nets, comme elle possède une signification purement musicale, elle devient susceptible de se caractériser, et de passer des voix aux instruments et vice versâ. Ainsi, les symphonies dérivent souvent, dans son œuvre, des motifs chantés qu'elles reprennent et développent. En se répétant, certains de ces motifs deviennent des motifs caractéristiques que le musicien reproduit dès que la situation incline vers la raison qui les avait provoqués une première fois. Il y a là comme l'embryon du thème conducteur, du *leitmotiv*. Le Prologue de l'*Europe galante* va nous en fournir un intéressant exemple.

Durant l'air de Vénus, on entend, en effet, retentir à l'orchestre le thème qui a annoncé la venue de la Discorde, thème en triples croches qui surgissent par groupes tumultueux et que nous avons signalé plus haut. Or, à la scène 5 de la 4^e Entrée, lorsque la Discorde apparaît de nouveau, l'orchestre expose le même motif caractéristique:



2)

1) *Europe galante*, 3e Entrée, p. 113. A ce moment, Don Pedro, chevalier espagnol, est sous le balcon de sa belle. C'est encore à 2 flûtes que Campra confie le trio en mi ♭ du 2e acte, scène 5 du *Carnaval de Venise*: «Luci belle». p. 93.

2) *Europe galante*, 4e Entrée, Scène 5. p. 273.

Nous nous trouvons donc ici en présence d'une sorte de thème conducteur, associé à un personnage dramatique, et il n'est pas inutile de remarquer que, vers le même temps, un autre musicien français, Jean-Ferry Rebel, essayait, lui aussi dans ses *Eléments*, d'introduire le *leitmotiv* dans la symphonie[1]). Lully a d'ailleurs, employé à plusieurs reprises, des formules mélodiques qu'il veut certainement typiques de tel ou tel personnage[2]).

Les œuvres de la jeunesse de Campra témoignent de dons incontestables. Campra est un musicien abondant, un peu prolixe même, souvent très scolastique; ses tendances italiennes apparaissent manifestes, mais il s'entend fort bien à concilier le goût français classique et le goût italien, et cela, afin de ne pas indisposer contre lui le parti lullyste encore tout puissant.

Il manque certainement de quelques-unes des qualités françaises, élégance, sobriété, respect des proportions, mais l'*Europe galante* le plaça immédiatement au premier rang, et la longue carrière de ce Ballet prouve que Campra avait su exprimer d'une façon juste et nouvelle la galanterie pastorale si chère au XVIII^e^ siècle[3]).

1) Voir notre article sur les Rebel, publié dans le Bulletin trimestriel de l'I.M.G. de janvier-mars 1906.

2) Qu'il nous suffise de citer le thème de Polyphème dans *Acis et Galathée*, et celui de la Haine dans *Armide* (Acte III).

3) En 1756, Morambert reconnaissait les mérites de l'*Europe galante*; il signalait les 2 Menuets du Prologue, le 2e air en Rondeau du 1er acte (2e Entrée), et le 1er Rigaudon qui le suit, la Forlane du 3e acte (4e entrée) et la marche des Bostangis. Il ajoutait: «Si tous les Airs de violon de ce Ballet étoient frappés au même coin que le sont ceux que je viens de citer, et que les Airs chantants fussent comme quelques-uns de ceux que l'on entendra toujours avec plaisir, ce Ballet seroit immortel.» — (*Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique.* § VI. L'*Europe galante*, pp. 37, 41.) L'*Europe galante* fut reprise jusqu' en 1756.

Jean Marie Leclair L'aîné in Holland.

Von

D. F. Scheurleer.

(Den Haag.)

Als Herr de la Laurencie seinen Aufsatz über Leclair schrieb (Sammelbände d. IMG. VI, 1905), gab er sich viel Mühe, etwas über den Aufenthalt des Künstlers in Holland zu erfahren. Man hat hier fleißige Nachforschungen betrieben; ich selbst habe mich auch redlich bemüht, aber es war alles umsonst: die Reise nach Holland blieb rätselhaft. Fétis behauptete, der Zweck wäre ein Besuch bei Locatelli gewesen, der in Amsterdam wohnte. Die Widmung seines *4. Livre de Sonates, œuvre IX* an die Prinzessin von Oranien enthielt den Satz:

Pendant tout le tems, que j'ai passé dans votre cour, où vous m'aviés fait l'honneur de m'apeller.

Daher rührt die Annahme, daß die Prinzessin Leclair eine Stelle an ihrem Hofe angeboten habe.

Bei meinen Nachforschungen über die Geschichte des Musiklebens in Holland habe ich nun etwas gefunden, das auch in bezug auf Leclair Interesse hat.

Herr de la Laurencie zitiert einen Reisebericht von de la Barre de Beaumarchais, der ein nicht gerade schmeichelhaftes Urteil über die Musikzustände in Holland ausspricht. An einer anderen Stelle erzählt er:

L'opulent et magnifique Juif François Lopez eut plus de succès dans le dessein, qu'il avoit formé d'avoir une espèce d'opéra. Il fit venir des Pais étrangers les plus belles voix et les symphonistes les plus parfaits qu'il put rencontrer. Il paia les uns et les autres en grand seigneur. Il attira par sa libéralité tout ce qui passoit d'hommes excellents en ce genre-là par la Hollande. Ainsi se formèrent les concerts, dont il a régalé les honnètes gens & les personnes les plus illustres de la Haye pendant quelques années de suite. Les Ministres de l'Etat, ceux des Puissances étrangères, les voyageurs du plus haut rang, es Princes mêmes s'y rendoient. On recevait les principaux dans une salle superbement illuminée et meublée. La musique elle-même étoit placée dans une chambre fort ornée et toute brillante, & c'étoit là que les personnes d'une moindre condition étoient admises. Des laquais faits au tour & habillés du meilleur air présentoient des rafraichissemens de toutes sortes à l'assemblée. Pour moi je m'imaginois alors être chez un Prince, & je ne sais effectivement aucun particulier dans le monde, qui fasse rien d'aussi digne d'un Prince que ce que je vous raconte[1]).

1) A. de la Barre de Beaumarchais, *Le Hollandois, ou Lettres sur la Hollande ancienne et moderne.* 2de. Ed. Francfort, 1738. S. 324.

Ein englischer Reisender schreibt fast wörtlich dasselbe, nur fügt er hinzu:

Whole operas were not sung; but only select parts, and French cantatas[1]).

Bis jetzt hatte man immer angenommen, daß mit diesem Juden *Lopez* ein *Lopez Suasso* gemeint war, ein sehr wohlhabender portugiesischer Jude, der sich in mancher Beziehung sehr verdienstlich gemacht hat. Sein Vermögen war so groß, daß er sich schon etwas Außergewöhnliches leisten konnte. Zufällig fand ich in der Kgl. Bibliothek im Haag ein kleines Manuskript, enthaltend die Reisebeschreibung eines Baron de R., der 1736 Holland besuchte. Vom Haag erzählt er, daß er hier einem Herrn Texeira begegnete, jedoch ihn bald verlassen mußte, weil an dem Tage Konzert war »*chez Mons. Vlisse*«.

Der Baron erzählt weiter:

»*Il a fait de deux chambres un salon, qu'il a élevé en dome, parce que les étages étoient trop bas, du reste il est d'une belle architecture et doré superbement. Ce concert est composé d'environ 20 personnes. Il y a des actrices à qui M. Vlisse donne jusqu'à trois mille florins, le moindre des pensionnaires en a mille.*»

Dieser Name machte mich stutzig. Ich wußte, daß von Zeitgenossen der Name *Suasso* manchmal sehr merkwürdig buchstabiert wurde. Ich hatte bereits die Schreibung *Schwartzo* und sogar *Choalcho* gefunden; es kam mir unmöglich vor, daß die Verstümmelung des Namens so weit gehen konnte. Nach mehreren verfehlten Kombinationen kam ich auf den Gedanken, daß der erste Buchstabe vielleicht ein *U* sein sollte und ein *D* bei der Reinschrift weggefallen wäre. Zu meiner Freude fand ich einen du Liz erwähnt, und jetzt konnte weiter gesucht werden. Sehr leicht war es nicht gerade, denn es stellte sich heraus, daß der Mann häufig *de Liesse* genannt wurde. Aber nachdem die Spur entdeckt war, kam unerwartet sehr viel zum Vorschein.

Es wurde herausgefunden, wo der Mann wohnte. Das Haus steht heute noch und wird vom königlichen Kommissar der Provinz Süd-Holland bewohnt. Aus der Geschichte des Hauses ging hervor, daß der Besitzer 1742 wegen Verschwendung unter Kuratel gestellt worden war. Nun wurde nach den gerichtlichen Akten dieser Sache gesucht, und so kamen schließlich alle auf die Liquidation bezüglichen Dokumente ans Tageslicht.

Da stellte sich nun heraus, daß der Mann, der mit Tausenden von Gulden um sich warf, seit Jahren seine Dienstmädchen nicht bezahlt hatte. Große Summen hatte er den fremden Gesandten geliehen, aber noch größere Summen war er Anderen schuldig. Sein palastartig ein-

1) *A Description of Holland: or, the present state of the United Provinces.* London, 1743. S. 215.

gerichtetes Haus war vollgepfropft mit kostbarem Porzellan und Silberzeug. Er besaß große Mengen Edelsteine, aber im letzten Jahre wanderte der größte Teil dieser Herrlichkeit nach den Pfandhäusern im Haag und Rotterdam. Die Katastrophe wurde unvermeidlich.

Die Liste der Personen, welche Forderungen an de Liz zu richten hatten, und deren Quittungen an die Verwalter der Masse sind noch vorhanden. Hier fand sich nun auch die Spur Leclair's wieder.

Jean Marie Leclair L'aîné hat den Kontrakt eingereicht, den er am 1. Juli 1740 mit de Liz geschlossen hatte. Darin wurde dem Künstler auferlegt, gegen eine Entschädigung von 10000 Gulden (im Verlauf von 5 Jahren zu bezahlen) während dieser Zeit, also bis 1. Juli 1745, im Haag zu wohnen:

»*Pour diriger mes concerts comme premier de tous les musiciens que j'ai présentement à ma pension ou que je pourrai avoir à l'avenir, en outre y jouer du violon deux fois par semaine scavoir le jeudi et le samedy ou autres jours selon ma volonté et mon bon plaisir, lui laissant la liberté entière d'employer tout le reste de son temps à sa volonté*«.

Die Hälfte der Frist war also ungefähr verstrichen, als der Krach eintrat. Leclair hatte schon wiederholt Geld erhoben, aber im August 1742 gerieten die Zahlungen ins Stocken, und im Momente, wo das Silberzeug ins Leihhaus wanderte, wird der Geiger wohl nicht zuerst bedacht worden sein. Ende Januar rechneten die Verwalter mit den Gläubigern ab, und da bekam Leclair zuerst F. 666,66 für 4 Monate Gehalt und F. 2500, *pour extinction de toute prétention.* Die Quittung ist von Leclair selbst unterschrieben.

Mit ihm waren erschienen *le Sieur* F. le Roux, der seit 1. Dez. 1739 einen Kontrakt auf 4 Jahre hatte, zu F. 50 monatlich: *pour jouer de la Flute traversière à mes concerts publics ou particuliers*, und *Mademoiselle* Meissonnier, welche monatlich F. 62.10 erhielt: *pour chanter à mes concerts.*

Andere Musiker habe ich nicht angetroffen. Wahrscheinlich hatten die nichts mehr zu fordern.

Das Dokument des gerichtlichen Inventars gibt eine genaue Beschreibung des von de Liz bewohnten Hauses. In den zwei Zimmern »des Concertes«, wie es darin heißt, wurden ein großes Klavier, ein Spinett oder Clavecimbel angetroffen, nebst Stühlen, Bänken, Notenpulten und Wandleuchtern. Alles wurde öffentlich versteigert, also auch die Bibliothek. Der Katalog dieser Auktion gibt eine genaue Übersicht von dem Repertoire. Holländische Musik war nicht da. Um so besser waren Frankreich und Italien vertreten. Da finden wir eine stattliche Reihe Opern von Lully, Collasse, Campra, Grenet, Royer, Händel, Bononcini, Marais, Desmarets, Rebel, Rameau. Eine lange Reihe Ballette und eine

große Menge Kantaten, aber auch Instrumentalmusik war fleißig gesammelt: Corelli, Geminiani, Boismortier, Leclair, Gianotti, Couperin, Vitali, Torelli, Sollnitz, Telemann, Vivaldi, Francoeur, Mondonville usw. Mit einem Worte: alle großen Meister der damaligen Zeit waren vertreten.

Im alten Hause begab ich mich nach dem Konzertsaal über dem Stall. Letzterer scheint sich noch im ursprünglichen Zustande zu befinden; das Stockwerk darüber ist seit langer Zeit für Dienerschaftsräume eingerichtet. Immerhin sieht man noch sehr gut, wie groß die zwei Musikzimmer gewesen sind, wenn auch von irgendwelcher Ausschmückung nicht die geringste Spur mehr vorhanden ist. Man darf eben nicht vergessen, daß inzwischen 165 Jahre vergangen sind; und wie viele Häuser in Holland sind in dieser Zeit nicht ihrer Ausstattung beraubt!

Als bei meinen Nachforschungen der Name *de Liz* auftauchte, erinnerte ich mich eines Buches in meinem Besitz, das ich früher nur sehr oberflächlich eingesehen hatte, weil ich es für weiter nichts als eine Skandalschrift hielt. Der Titel lautet:

Mémoires Anecdotes pour servir à l'histoire de M. Duliz. Et la suite de ses avantures, après la catastrophe de celle de Mademoiselle Pelissier, actrice de l'Opéra de Paris. Londres, Samuel Harding, 1739.

Liest man jedoch das Buch, nachdem man zuerst das oben Mitgeteilte erfahren hat, dann wird manches verständlich, was früher rätselhaft war. Es ist natürlich nicht möglich festzustellen, ob alle diese bedenklichen Abenteuer mit Schauspielerinnen und alle Streiche, die er Leuten spielte, mit denen er geschäftlich zu tun hatte, wirklich so geschehen sind, aber was ich zu kontrollieren imstande war, hat sich als richtig herausgestellt. Der Autor ist wahrscheinlich ein gewisser Desforges, ein Theaterdirektor, der erst von de Liz unterstützt wurde, später sich aber mit ihm überwarf. Dank dieser Beziehungen konnte der Autor leicht manches wissen, was nicht öffentlich bekannt war.

Wir erfahren u. a., daß de Liz in Paris wegen Anstiftung zum Mord zum Tode auf dem Rade verurteilt worden war; es galt einem Nebenbuhler. De Liz entkam, aber sein Diener wurde gerädert!

Für die lokale Geschichte Haags enthält das Buch sonst noch vieles Interessante. In musikhistorischer Hinsicht ist aber die Ernte *nihil*. Leclair wird nicht erwähnt.

Johann Friedrich Fasch.

Versuch einer Biographie.

Von

Bernhard Engelke.
(Magdeburg.)

I. Vorfahren, Jugend- und Universitätsjahre.

Joh. Fr. Fasch entstammte einer alten, weit verzweigten Thüringer Familie, deren Mitglieder im 17. Jahrhundert teilweise hohe Stellungen als Ärzte und Mediziner bekleidet haben. Sie gliederte sich nachweislich in drei Zweige, einen in Arnstadt, einen in Burgwenden und einen in Heldrungen ansässigen. Aus dem ersten stammte ein nicht unberühmter Arzt, Aug. Heinr. Fasch, geboren am 19. Februar 1639 zu Arnstadt, »zu Jena Doctor und Professor Botanices, Chirurgiae und Anatomices, wie auch fürstlicher sächsischer Leibmedicus worden, worauf er 1690, 22. Januar gestorben . · . [folgt die Aufzählung seiner Schriften][1]). Dem Burgwendener Zweige entstammte ebenfalls ein nicht unberühmter Mediziner: »Joh. Aug. Fasch, ein Sohn Günther Heinr. Fasche's aus Burgwenden, hieß eigentlich Augustin Johann Fasch, nannte sich aber in seinen letzten Schriften immer Johann Augustin. Weil seine Eltern früh starben, so nahm sein Vetter Joh. Sam. Ursinus ihn zu sich nach Buttelstädt, nachher kam er nach Arnstadt usw.«[2]). Später wurde er Bibliothekar in Helmstädt, dann Sekretär bei Leibniz in Hannover und schließlich, nach Studien in Kopenhagen und Halle, Professor der Medizin in Jena. Adlung berichtet von seiner außerordentlichen Kunst, Anagramme aus dem Stegreif zu bilden; so soll er einmal 1500 Anagramme über das Wort *pater familias* verfaßt haben. Dem Heldrunger Zweige, aus dem schließlich unser Musiker hervorging, gehören fast nur Theologen an; sein ältestes nachweisbares Mitglied ist Augustin Fasch(ius), Pastor zu Heldrungen. Dieser mußte all das Elend, das der dreißigjährige Krieg über die Stadt brachte, persönlich miterleben. Zwar kamen er und seine Familie bei der Eroberung der Stadt mit dem Leben davon; doch seine Pfarrei und Kirche wurden verbrannt, sein Kantor erschlagen und sein Diakonus Michelmann von den Kaiserlichen mitgeschleppt bis nach Lützen, wo er im Gewühl der Schlacht entfloh. Fast wäre ihm sein geistlicher Rock noch zum Verhängnis geworden, denn Bauern hielten den Flüchtling für einen Jesuiten und hätten ihn um ein Haar erschlagen[3]).

1) Jöcher's Gelehrten-Lexikon.
2) Adlung's Fortsetzung des Jöcher'schen Gelehrten-Lexikons.
3) Diese Notizen entnehme ich einer Predigt über Jöel I. von Christoph Fasch,

Augustin Fasch starb 1637[1]), sein Nachfolger wurde sein vielleicht ältester Sohn Thomas Melchior Fasch, der am 23. Dezember 1643 in den Kirchenbüchern bezeugt ist. Im nahen Hauteroda, wohin der Vater während des Krieges zeitweise seine Pfarre verlegen mußte, war sein anderer Sohn Martin Pastor, und dessen Nachfolger wurde ca. 1639 Johann Christoph Fasch, der Großvater unseres Künstlers. Dieser war am 17. November 1616 in Heldrungen geboren, hatte in Leipzig studiert, wo er 1639 den Magistergrad erwarb, wurde nach jener Pfarrerstelle in Hauterode 1643 Diakonus, 1657 Pastor und 1669 erster Superintendent in Heldrungen. Auch er hatte eine Begabung für Anagramme; außer jener oben zitierten Predigt, die in Dieckmann's Chursächs. Priesterschaft, Teil 3 erhalten ist, hinterließ er zwei derartige Spielereien:

Nomina, corda, preces, Sancti Ministerii in Salisaca Diœcesi anagrammatico metricis modis contexta.

Arnstadt 1653. 4°.

und

Monile dispositum Sancti Ministerii in Eccardimontana Diœcesi anagrammatico — metricis modis inventum.

Ebendas. 1653. 4°.

Joh. Christoph Fasch starb am 20. April 1682; seine Gattin, Maria Magdalena, die ihm mehrere Kinder geboren hatte, folgte ihm ein Jahr später im Tode nach. Ein Sohn war schon 1670 als Student der Medizin gestorben; der beiden anderen Kinder, Friedrich Georg und Anna Sophia, nahm sich wahrscheinlich ebenfalls jener schon einmal erwähnte Vetter Sam. Ursinus in Buttelstädt an, und auf dessen Fürsprache hin wurde Friedrich Georg dort als Rektor angestellt. Am 3. Mai 1687 heiratete dieser die Tochter des Pastors Wegerig aus Leissling[2]), Sophia, und das erste (einzige?) Kind der Ehe, unser Musiker, wurde am 17. April 1688 auf die Namen Johann Friedrich getauft. Somit wird die Angabe Walther's bestätigt, der den 15. April als Geburtstag angibt.

Anna Sophia Fasch heiratete am 7. November 1687 den Pfarrer von Synderstedt, Christian Heinrich de Wette.

Daß auch Friedrich Georg Fasch Theologie studiert hatte, wird beglaubigt durch seine Berufung als Rektor nach Suhl. Ein solches Amt scheint in jener Zeit eine Art Vorübung für den Beruf als praktischer Geistlicher gewesen zu sein. So war auch sein Vorgänger M. Joh. Fr. Zihn Diakonus in Suhl geworden, und der Rektor Fasch wäre sicher seinem Beispiel gefolgt, hätte ihn nicht der Tod hinweggerafft.

die mir Herr Superintendent Dr. Reineck aus Heldrungen, dem ich auch für die folgenden Mitteilungen aus den Kirchenbüchern zu großem Danke verpflichtet bin, aus dem Besitze des Herrn Grützmacher dort zugänglich machte.

1) Adlung's Fortsetzung des Jöcher'schen Gelehrten-Lexikons, Artikel Joh. Chr. Fasch.

2) Die folgenden Kirchenbuchnotizen verdanke ich Herrn Lehrer Burkhardt zu Buttelstädt.

Interessant für uns ist die — sicher irrtümliche — Mitteilung bei Karl Gottl. Dieckmann, kurzgefasste Kirchen- und Schulgeschichte etc. Gotha 1781: Georg Friedrich Fasch, vorher Cantor zu Schleusingen † 1700. Jedenfalls ein Beweis, daß auch der Vater unseres Künstlers ausübend musikalisch tätig war, so daß ihm vielleicht die Leitung jenes Kirchenchors unterstand, in dem sein Sohn später mitsingen durfte.

Der Ruf nach Suhl war ein sehr ehrenvoller, denn das dortige Gymnasium galt neben dem Schleusinger für die vornehmste Schule des Henneberg[1]). Sie war der Stolz der Bürgerschaft. Nachdem die Stadt sich einigermaßen von ihrer Zerstörung im 30jährigen Kriege erholt hatte, war die erste Sorge gewesen, die verwahrloste Jugend wieder zur Ordnung zu bringen; nach dem Gallustage 1634 legte man den Grundstein zu einer »Interimsschule«, die dann 1635 bezogen wurde »super Pestilentz und Feinde«. Am 1. Advent 1642 wurde die neue Schule begonnen, die bald zu klein und den Mädchen allein überlassen wurde. Ein stolzes Selbstgefühl spricht aus den Versen, die der erste Rektor, Mag. J. Wagner 1643 zur Eröffnung dichtete:

In facili annona, tranquilli vivimus. Hostis
Nec pestis potuit cuique nocere (!) ferox.
Stat chorus atque forum, torus in virtute vicissime
Consistit, Domini cunctipotentis spe.

Die Knabenschule wurde dann von Nic. Gerbig dicht neben der Hauptkirche begonnen, sie konnte aber erst 1685 bezogen werden, da man seit 1647 beschäftigt war, die vollständig zerstörte Hauptkirche wieder aufzubauen. Es ist ergreifend zu lesen, wenn der Chronist berichtet, daß, als am 31. August 1651 auf dem Positiv der noch unvollendeten Orge zum ersten Male ein Choral gespielt wurde, die Kirchgänger vor Weinen nicht mitsingen konnten. Am 7. November 1652 fand dann die feierliche Orgelprobe statt, zu der von auswärts Johann Ernst Bach von der Predigerkirche in Erfurt, Heinrich Bach aus Arnstadt und der Hoforganist Karl Briegel aus Gotha geladen waren!

Dem Rektor Fasch war kein langes Wirken beschieden, im Jahre 1700 starb er[2]). Seine Wittwe blieb in Suhl, ihr Todesjahr (ca. 1720) ist mir unbekannt geblieben, der Sohn aber wurde nach Teuchern dem Bruder der Mutter[3]) zur Erziehung übergeben.

Dieser kurze Aufenthalt wurde in gewissem Sinne entscheidend für die Laufbahn des Knaben. Ein entfernter Verwandter, der Kammer-

---

1) Für das Folgende vgl. Joh. Michael Weinrich, Henneberg. Kirchen- und Schulenstaat. 1720.

2) Der Knabe war also beim Tode des Vaters schon 12, nicht 10 Jahre alt, wie es in der Autobiographie [Marpurg, Krit. Beyträge III] erzählt wird.

3) Dieser, Gottfried Wegerig, damals »Caplan« in Teuchern, war später 1723 Pfarrer in Deumen, »im Stuhl Mölsen, im Weissenfelsischen gelegen und unter dasige Inspektion gehörig«. Iccander's Geistl. Minist. p. 254 [Zedler, Universal-Lexicon].

sänger Scheele aus Weißenfels (»unser Vetter«, Autob.), hörte ihn bei einem Besuche in Teuchern singen, und auf seine Fürsprache erhielt der junge Fasch für den Winter 1700/01 die gerade vakante Stelle eines Diskantisten an der Oper. Seine Leistungen müssen dem Hofe gefallen haben, denn, wie er selbst erzählt, konnte er nur mit Mühe seine Dimission erhalten; sie wurde ihm wahrscheinlich nur unter der Bedingung gewährt, daß er die Thomasschule in Leipzig besuchen müsse. Er ging dorthin und war, wie er selbst nicht ohne Befriedigung erzählt, »anno 1701 der erste, welchen er (Kuhnau) aufnahm«.

In Leipzig war damals ein ungemein reges musikalisches Leben, besonders seit 1701, in welchem Jahre der junge Telemann die Universität Leipzig bezogen hatte und bald vom Studenten der Jurisprudenz zum Oberhaupt aller musikalischen Unternehmungen aufrückte. Als er 1704 Leipzig den Rücken wandte, hinterließ er einen reichen Schatz von Werken aller Art, die nun überall, in Haus und Kirche, Konzert und Schule zur Aufführung kamen und für die jungen Komponisten leuchtende Musterbeispiele abgaben, denen nahe zu kommen ihr höchster Ehrgeiz war.

Der junge Fasch war zu arm, um irgend welchen geregelten Musikunterricht nehmen zu können. Von der Musik aber ließ er nicht:

»Als ich . . . mich etwas auf dem Clavier geübt hatte, jedoch ohne alle Anweisung, weil ich die Information zu bezahlen nicht vermögend war: so fienge ich endlich, als ich in der zweyten Klasse war, recht eifrig an, Cantaten in den Discant zu setzen, worzu ich mich des seel. Herrn Hunold's Poesien bediente, und sie geriethen mir, meiner damaligen Meinung nach, ziemlich, weil es mir an Invention nicht fehlete. Endlich hatte ich gar die Verwegenheit, da die Telemannschen Ouverturen bekannt wurden, auch eine auf solchen Schlag zu versuchen. Ich setzte sie aus, und da die Primaner ein Collegium musicum hielten, gab ich sie unter dessen Nahmen zur Probe hin, und sie glaubten, zu meiner Freude, dass solche von ihm wäre. Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, es öffentlich zu bekennen, dass ich aus meines geehrtesten und geliebtesten Freundes, des Herrn Capellmeister Telemanns schönen Arbeiten damahlen alles erlernete, indem ich solche mir, besonders bey den Ouverturen, beständig zum Muster nahm. Da ich, mit dem Abmarsche der Schweden auf die Universität gienge, so legte ich Sonntags, nach Endigung der Gottesdienste, in meinem Quartiere ein Collegium musicum an, welches ich von Studiosis nach und nach auf 20 Personen verstärkete, und da nach einiger Zeit der einfallende Geburthstag des damaligen Herrn Bürgermeisters Rivini mit einer Abendmusik beehret werden sollte, ich aber mein Collegium musicum einige Zeit vorher auf das Lehmannische Caffeehaus verleget, welches auch sich an der Zahl merklich verstärket hatte, so wurde mir von solcher die Composition aufgetragen, dergleichen schon vorher bey Anwesenheit des Herrn Oberhofpredigers D. Pippings[1] öffentlich geschehen war.«

1) Aus Dresden.

Die Akten ergeben, daß Fasch im Sommersemester 1708 seine Studien an der Universität begonnen hat. Der Kuriosität halber sei erwähnt, daß

»*Joann. Fridericus Faschius*
Sula-Hennebergius«

unter der Rubrik *Poloni* eingetragen ist.

Es ist wohl kaum anzunehmen, daß Fasch ernstlich daran gedacht hat, praktischer Jurist zu werden; es gehörte eben damals zum guten Ton auch für den besseren Musiker, einige Semester studiert zu haben.

In das Jahr 1710 fällt ein interessanter Streit zwischen Fasch und seinem alten Lehrer Kuhnau. In diesem Jahre war nämlich, nach langem hin und her zwischen Leipzig und Dresden, der Universität gestattet worden, in der Pauliner-Kirche eigenen Gottesdienst zu halten. Kuhnau, der bisher, so oft es nötig gewesen, den Organistendienst versehen hatte[1]), bemühte sich sofort um die Stelle. Aber in Universitätskreisen war man ihm wegen seines anmaßenden Selbstbewußtseins, das er bei jeder Gelegenheit an den Tag legte, nicht wohlgesinnt; das Memorial vom 1. September 1710[2]) zeigt ihn tiefgekränkt:

»Magnifici, Hoch Edle, Vest und Hochgelehrte
Hochgeehrteste Herren und Patronen.

Gleichwie ich mit der ganzen Stadt über den angestellten neuen Gottes Dienst in der Pauliner Kirche gefreuet, und mir dabey die Hoffnung gemachet, dass ich, da mir sonsten der Chorus Musicus und die Orgel solcher Kirchen anvertrauet ist, auch bey diesem Gottes Dienste meine Dienste leisten würde; Also habe ich hingegen gestern nicht ohne Chagrin sehen müssen, dass am verwichenen Freytage die Orgel-Schlüssel darumb von mir abgehohlet worden, dass ein anderer das Werk dabey spielen sollen. Wenn ich aber albereit in der Hochlöbl. Universitaet Diensten stehe, und mein Amt allemahl solchergestalt abgewartet, dass keine Klage über mich hat kommen können; Ich auch solchen Gottesdienst zu versehen Gelegenheit habe, indem ich, imfalle ich ja zuweilen in den anderen Kirchen möchte aufgehalten werden, welches aber selten geschiehet, indem nach der Predigt nur kleine schwache Stücken musicieret werden, durch einen meiner auf der Orgel wohl exercierten Scholaren und Studenten, die mir alle Mahl zur Music accompagniren, den Anfang zum Gottes Dienste machen lassen könte, biss ich selbst dazu köhme; Alss gelanget an Ew. Magnif. Hoch Edle und Hochgelahrte Herren mein unterdienst — gehorsamstes Bitten, Sie geruhen hochgeneigt mir die Schlüssel zur Orgel wieder einzuhändigen, und mein Organisten Amt auch auff diesen Gottes Dienst zu extendiren. Hiedurch köhme ich bey denen Leuthen wieder aus dem Verdachte, alss wäre ich abgesezet worden, und ich hätte bessere Gelegenheit meine Sonntägliche Andacht fortzusetzen, und meinen auff Orgeln erlangten habitum, welchen auch, sonder unzeitigen Ruhm, die Abwesenden aus meinen Musicalischen Wercken, welche zur Übung des Claviores in Kupfer Stichen der Welt publiciret worden, gerne gehöret haben, zur Ehre Gottes weiter zu poussiren. Zu ge-

1) Spitta, Bach II, 36 und 860.
2) Archiv des Univers. Rep. II/III, No. 3. Litt. B, Sect. II.

schweigen, dass ich keine üble Consequenzen bey der Direction meiner Music zu befahren, sondern vielmehr aus der Communitaet einigen Zuwachss meiner Adjuvanten zu hoffen hätte. Ich erbiethe mich, solche Dienste umb das Wenige, was einem anderen möchte gegeben werden, oder auch, so zu reden, umb nichts, sonderlich wenn ich etwa bey Losung der Kirchen Stühle möchte mit bedacht werden, zu verrichten. Ich versehe mich Hochgeneigter Willfahrung und verharre

Ew. Magnif. Hoch Edl. und Hochgelahrten Herren

Leipzigk den 1. Sept. 1710.

unterthäniger und schuldigster Diener Johann Kuhnau.

Aber die Vorstellungen waren fruchtlos; die Musik zu Weihnachten 1710 wird Fasch und seinem Collegium musicum übertragen, der sich dafür in einem längeren Schreiben bedankt und die Ansprüche Kuhnau's geschickt pariert:

praesentiret
den 29. Dec. 1710.

Magnifice Academiae Rector
wie auch
Hoch Ehrwürdige Hoch Edle Veste
und Hochgelahrte
Hochgeehrteste Herren.

Es haben Dieselben mir und den unter meiner Direction stehenden Collegio Musico hochgeneigt vergönnet, verflossene Weynachtfeyertage, die Music in der Academischen Kirchen zu bestellen. Und gleich wie solches sowohl von mir als denen sämtlichen membris des Collegii Musici alss ein Zeichen und Merkmahl Dero Weltbekandten Gütigkeit, gegen die hier lebenden Herrn Studiosos Höchstbillig erkandt wird, alss stattet mit mir das gesamte Collegium Musicum in allen gehorsamsten Respect gebührenden Danck ab, mit angehender ergebenster Bitte, Sie wollen fernerweit hochgeneigt vergönnen, dass die den Höchsten Gott zu Ehren angestellte Music in der akademischen Kirche, alle Sonn- und Festtage von Sie möge continuiret werden; denn obgleich bekandt, dass bishero H. Kuhnau, alss Leipzischer Stadt-Cantor bey der Hochlöbl. Academie die Kirchen Music hochrühml. verwaltet, auch solche fernerweit zu dirigiren, bey der Hochlöbl. Universitaet Ansuchung gethan, sich wider mich, alss der ich ihm in seiner vermeinten profession zu turbiren gedachte, beschweret. So bitte ich doch in tiefsten Respect, dabey höchstgeneigt zu consideriren, wie das

1) nunmehro die akademische Kirche in einen gantz anderen Stand gekommen als vormahls, da den H. Stadt-Cantori, bey orationibus und promotionibus die Music zu bestellen, anvertrauet worden. So ist auch

2) H. Kuhnauen alle Kirchen zu bestreiten ohnmöglich, angesehen die Instrumente hin und her zu tragen zu langweilig und eine lange Zeit mit praeambuliren musste zugebracht werden. So stehet auch

3) H. Kuhnau immediate unter der Stadt Magistrat, welcher, wie albereit die Rede gehet, die denen Stadt Kirchen gewidmete Instrumenta, in der akademischen Kirchen zu gebrauchen, nicht fernerweit zu verstatten gesonnen, zu dem so erhellet ja

4) gantz klährlich, dass H. Kuhnau mit Bestellung der Stadt Kirchen überflüssig zu thun, angesehen ja selbst der Stadt Magistrat, die Music in der sogenannten Neuen Kirchen der direction des Hr. studiosorum und nicht H. Kuhnauen überlassen. Wie denn auch

5) jedermann bekandt, dass ohne Hülffe derer Hr. Studiosorum des H. Cantor keine vollstimmende Music würde bestellen können, überdieses ist auch

6) weltkundig dass fast aller Orthen wo florirende Academien, der Academischen Kirchen Music von denjenigen, welche sich denen studiis gewidmet, und einen sogenannten Collegio musico, bestellet und dirigiret wird, und dieses konte alhier in Leipzigk desto leichter bewerckstelliget werden, indem bey dem unter meiner direction stehenden Collegio musico kein Mangel an musicalischen Instrumenten anzutreffen und also selbige nicht erst mit grossen Unkosten (welches doch NB. bey H. Kuhnau wenn der Stadt Magistrat die Instrumente zu gebrauchen verbieten sollte geschehen müsste) dürffen angeschaffet werden, dass

7) H. Kuhnau versprochen, er wolle die Music in der Akademischen Kirchen mit lauter Musicis ex studiosorum ordine bestellen, daran ist desto mehr zu zweifeln, iemehr bewusst, dass kein eintziger Studiosus aus denen Collegiis musicis (in welchen doch fast alle Musici angetroffen werden) sich Hrn. Kuhnauen zu gefallen unter seine direction werde zwingen lassen

8) und endlich stellet nebst mir das sämtliche Collegium Musicum Ew. Magnif. Hohen gutachten selbst anheim, ob es nicht dieser berühmten Academie zu einem absonderlichen hohen Ruhm gereichen würde, wenn die als eine rechte Mutter aller freyen Künste, auch in der Music solche Kinder erziehe, welchen sie auch ihre Kirchen mit der grössten Billigkeit, die Music darinnen zu bestellen anvertrauen könte. Und gleichwie ich nicht zweifele, es werden Ew. Magnificenz obengeführte Uhrsachen hochgeneigt zu considériren geruhen, absonderlich da wir solches ohne Entgeld und derer zu hoffen habende Erkäuflichkeit zu verrichten uns ausbiethen. Alss gelanget nochmals an selbige mein gehorsamstes Bitten Sie wollen fernerweit hoch geneigt vergönnen, dass ich nebst meinen Hr. Commilitonibus mit der Music in der Hochlöbl. academischen Kirchen fortfahren auf künftig Neujahr pp. wiederumb den Anfang machen und die darauf folgende Sonn- und Fest Tage nach Deroselbst höchst beliebigen Anordnung den Höchsten Gott zu Ehren continuiren möge, solches werde als eine absonderliche hohe Gütigkeit lebenslang zu rühmen wissen, und verharre bey allen Begebenheiten.

Leipzig
den 29. Decemb.
1710.

Ew. Magnif.
dienstschuldigst-gehorsamster
Johann Friedrich Fasch
Jur. utriusq. stud.

Jenen Magnifico, Hoch Ehrwürdigen, Hoch Edlen, Vesten und Hochgelahrten Hrn. Rectors, und anderen Assessoren der Universitaet Leipzigk, meinen Hochgeehrtesten Herren.

Kuhnau muß von dieser Eingabe Kunde gehabt haben, denn er präsentierte schon am folgenden Tage seine Replik:

Praesentirt den
30. Decemb. 1710.

Magnifice Domine Rector
Hoche, Hochedle, Veste und Hochgelahrte
Hochgeehrteste Herren
und Patronen.

Gleichwie ich die von Ew. Magnif. Hochedlen und Hochgelahrten Herren mir aufgetragenen Dienste in Bestellung der Music in der Kirche zu St. Pauli. sowohl in grossen Fest- als anderen der hochlöbl. Academie solennen Tagen, wie nicht weniger bey dem mit Göttlicher Hülffe angefangenen neuen Gottes Dienste immer fleissig, treulich und mit allen Freuden verrichtet, auch das Positiv bissher sowohl vor als nach der Predigt unter die teutschen Lieder mit gespielet, so dass ich niemals etwas daran versäumet, ungeachtet ich zugleich meine andere Kirchen Music abgewartet, dass auch das Hochlöbl. Raths-Collegium mit mir bissher wohlzufrieden gewesen. Alss habe ich hingegen nicht ohne grosse Gemüths-Bekränkung geschehen lassen müssen, dass einer von meinen gewesenen Thomas Schülern mit einem gewissen Collegio Musico Studiosorum, darunter noch unterschiedene ihre Music durch meine Anführung aus der Thomas Schule mitbringen, diese letzten Heil. Weynacht Feyer Tage auf Ew. Magnif. Hochedlen und Hoch gelahrten Herrn Concession Ihre Kirchen Music dirigiren wollen. W e n n a b e r d i e s e r j u n g e M e n s c h, a u s s e r d e m, d a s s e r v o m K i r c h e n S t y l o n o c h w e n i g w i s s e n m u s s, sich derer Herrn studiosorum adjuvantium nicht beständiger alss ich mich versichern kann, und ich sonst bey meiner Music durch einige aus ihren Mitteln allezeit secundiret bin, dahero ich auch, im Fall Ew. Magnif. und Hoch gelahrte Herren meinen gesamten Chor und die Schüler nicht verlangen wolten, die Sie doch, dessen in meinem Hertzen ich versichert bin, auf ein einiges Wort haben würden, solche Music durch die Herren Studiosos, und so es nöthig, einige von unsern Stadt Pfeiffern gar leichte machen kan. Alss offerire ich mich hiermit zu allem Überfluss nochmals zu der willigen ferneren direction der Paulinischen Kirchen music auf alle Arth und Weise, wie sie immer möge verlanget werden. Ich will zu weiterer Verhütung meiner daraus entstehenden Bekränkung und des unverdienten Schimpffes alss wäre ich abgedancket worden, ingleichen das meiner Music und meinem Juri quaesito besorglichen Schadens mit dem bissherigen Tractament vor lieb nehmen und der Hochlöbl. Universitaet dabey gerne alle Kosten, so viel an mir ist, ersparen helffen. Diesem nach ergehet an Ew. Magnif. Hochedle und Hochgelahrte Herren mein inständigst gehorsamstes Bitten, Sie geruhen hochgeneigt, durch obgedachte Procedere und mit der besorglichen Gefahr meiner Gesundheit mich nicht weiter kränken zu lassen. Es hat auch hoffentlich meine offerte mehr Grund, alss das von andern angebothene neue Wesen, ja es stehet auch vielleicht dabey mehr Seegen zu gewarthen, alss wenn ich mit Seuffzen das unverdiente Verdringen meiner Person Gott Klagen müsste. Ich versehe mich Hoch geneigter Willfahrung und bitte Gott, dass er bey dem durch seine Gnade zurückgelegten alten, und bei dem angehenden neuen Jahre, seine Gnade und Seegen zu dem Ihm gewidmeten neuen Dienste reichlich geben wolle. Im übrigen verharre ich

Ew. Magnif. Hochedle und
Hochgelahrte Herren

Leipzigk
den 29. Decemb. 1710.

unterthänigster und
dienstgehorsamer
Johann Kuhnau.

An die
Hochlöbl. Universitaet
zu Leipzig unterdienstl.
Memorial.

Die Entscheidung der Universität findet sich ibid. fol. 32.

»b) Die Kirchen Music belangend, [sind] unterschiedene Studiosi vorhanden, welche sich selbst offeriret, die Kirchen Music ohne Entgeld zu versehen, und ist auch dieses ein dergleichen Exercitium voraus keinem Menschen ein Nachteil erwächset, jedoch die studiosi zu einer Gott gefälligen Musicam geführet und die Zuhörer zu Gottes Lobe auffgemuntert werden.«

Dem ganzen Handel wurde die Spitze abgebrochen dadurch, daß Fasch 1711 von seinem Landesherrn (Suhl gehörte seit 1660 zu Sachsen-Zeitz), dem Fürsten Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz, den Auftrag erhielt, die Oper zur kommenden Peter Pauls-Messe in Naumburg zu komponieren.

II. Bis zur Berufung nach Zerbst.

Die Naumburger Oper war eine Schöpfung des kunstsinnigen Herzogs Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz. Dieser hatte in Naumburg, auf dem Platze, wo jetzt das Präsidentenhaus steht, am Salztor, der auch früher »Opernplatz« genannt wurde, ein Schauspielhaus erbaut, das 1716 wieder abbrannte. Gespielt wurde anfangs nicht regelmäßig, Opern jedenfalls wurden nur spärlich gegeben, man scheute die großen Kosten einer solchen Aufführung. Wie es scheint, hatten die Zeitzer Hofkapellmeister mit der Naumburger Oper nichts zu tun, schon 1706 spielte die Leipziger[1]) Operntruppe eine Oper *Telemach*. Das Textbuch dieses Werkes ist noch erhalten[2]) und enthält wichtige handschriftliche Notizen. Einmal finden sich im Rollenverzeichnis die Namen der Sänger angegeben, unter denen »Schür Mann« als Altist in der Rolle des Mentor fungiert, und zweitens findet sich die Notiz, die Entrées und Ballets seien von Ms. Beer, also dem Weißenfelsischen Konzertmeister verfaßt. Ich wage nicht zu schließen, daß die Musik der Oper von Schürmann gewesen, der ja doch später den gleichen Stoff *Telemach & Calypso* (1721) behandelt hat; unberechtigt wäre dieser Schluß jedenfalls nicht, denn im selben Bande findet sich das Textbuch der Oper *Der lachende Democritus* (Leipziger Neujahrsmesse 1704), in dem Telemann, der Komponist, als Sänger des Eristeus verzeichnet ist.

Im Jahre 1706 soll nach Gottsched[3]) noch eine Oper *Lucretia* gegeben

1) Strungk-Döbricht'sche.
2) Sammelb. Ga 302 der Gymnasialbibliothek zu Merseburg.
3) Marpurg, Krit. Briefe III.

sein, von ihr jedoch vermochte ich keine Spur mehr zu finden. In den nächsten Jahren unterblieben die Aufführungen, erst 1709 wurde wieder einmal gespielt, und zwar die Oper *Olimpia vendicata* von Heinichen[1]).

Heinichen war 1709 auf Drängen Döbricht's, der sich mit seinem bisherigen Kapellmeister Melchior Hofmann überworfen, von Weißenfels, wo er als Advokat in Diensten stand, nach Leipzig zurückgekehrt und hatte unverzüglich der Jurisprudenz Valet gegeben. Noch zur Neujahrsmesse wurde eine Oper von Hofmann *Acontius und Cydippe* aufgeführt, aber schon zu Ostern trat Heinichen mit zwei Opern, dem *Mario*[2]) und dem *Carneval von Venedig*[3]) auf den Plan. Der Erfolg der beiden Werke war so bedeutend, daß er auch die Oper zur Peter Paulsmesse in Naumburg, die oben erwähnte *Olimpia vendicata* schrieb, die dem Hofe so gefiel, daß er nach Zeitz als Hofkapellmeister berufen wurde[4]) und den Auftrag erhielt, auch für 1710 eine Oper zu komponieren, *Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena*[5]). Diesmal war der Erfolg noch unerwarteter, der Hof sandte ihn mit dem Rat Buchta zur Ausbildung nach Italien. Bei seiner Abreise empfahl er dem Herzog ein anderes Landeskind als Nachfolger, Johann Friedr. Fasch.

Die beiden waren persönlich bekannt. Gerber erzählt, Heinichen habe neben der Leitung der Oper auch das »Directorium des einen Collegii musici, welches damals auf dem Lehmann'schen Caffeehause am Markte gehalten wurde«, übernommen[6]). Fasch erzählt selbst von seiner Berufung:

»Solchermassen arbeitete ich, ohne einzige Regul von der Composition zu wissen, immer frisch fort, und im 3ten akademischen Jahre erhielte ich aus dem Hochfürstl. Zeitzischen Marschallamte Serenissimi gnädigen Befehl, die Direction der Opera und deren Composition zur Peter Paulmesse in Naumburg zu übernehmen, welches auch glücklich abging. Hierauf musste die Oper im folgenden November zu Ihro der Hertzogin Kgl. Hoheit hohen Geburthstag componiren, die noch mehreren Beyfall fande, und in dem folgenden Jahre erhielte ich Befehl zwey Opern zur Peter Paul Messe zu componiren, von denen ich die eine meinem damaligen Hertzensfreunde, Herrn Stölzeln, zu componiren überliesse, welchem auch dadurch der Weg zu seinem ganzen zeitlichen Glücke gebahnet wurde, indem er im November die Opernarbeit erhielte, die Durchl. Prinzessin aber ihn hernach auf Dero Kosten nach Italien schickte«.

---

1) Siehe dessen neu erfundene und gründl. Anl. usw. 1711 S. 13ff., wo auch Notenbeispiele aus dem Werke zu finden sind.

2) Part. in Kgl. Bibl. Dresden.

3) Neu erfund. und gründl. Anw. S. 4.

4) Eitner, Quellenlexikon.

5) Siehe Gerber, Neues Lexicon, wo P. und H. um 1709 angeführt ist. Die obige Datierung nach Gottsched.

6) Diese Nachricht besagt nichts anderes, als daß H. Cembalist war, der faktische Leiter blieb immer der Geiger Fasch.

Stölzel[1]) erwähnt von einer Empfehlung durch Fasch nichts. Er berichtet:

»Hierauf [nach seinem Aufenthalt in Schlesien] ging ich wieder zurück nach Halle, woselbst eben der berühmte Capellmeister Theile[2]) sich aufhielt, und mir die Composition einer Oper, so den Titel *Valeria* führt, um solche in der nächsten Naumburger Messe vorzustellen, auftrug. Als dieses geschehen, verfertigte ich in eben demselben Jahre, nämlich 1712, auf hochgr. gnädigen Befehl ein Pastoral zu Gera, welches *Rosen und Dornen der Liebe* betitelt war. Folgendes Jahr wurden abermahl zwo Opern von meiner Musik und Poesie zu Naumburg aufgeführet und am Ende des Jahres that ich eine Reise nach Italien, wo ich mich vornehmlich zu Venedig, Florentz und Rom, in allem aber ein Jahr und etliche Monath aufhielt.«

Daß Stölzel die Oper für den November 1712 nicht erwähnt, dürfte wohl Vergeßlichkeit sein; die Namen der beiden Opern für 1713 hat glücklicherweise Hiller in den »Lebensbeschreibungen« überliefert, sie heißen *Artemisia* und *Orione*.

Prüft man nun auf Grund dieser Quellen Gottsched's Verzeichnis:

1709.	*Olimpia vendicata.*
1710.	*Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena.* Naumburg.
1711.	*Clomire.* Naumburg.
	Lucius Verus. Zeitz.
	Valeria. Naumburg.
1712.	*Die getreue Dido.* Naumburg.
1713.	*Rosen und Dornen der Liebe.* Gera.
	Artemisia. Naumburg.
1714.	—
1715.	*Clomire.* Naumburg.

so ergibt sich vielmehr folgendes Schema:

1709.	*Olimpia vendicata*	von Heinichen.
1710.	*Paris und Helena*	von Heinichen.
1711.	*Clomire*	von Fasch.
	Lucius Verus (Zeitz) . . .	(von Fasch.)
1712.	*Dido*	von Fasch.
	Valeria	von Stölzel.
	Rosen und Dornen der Liebe (Gera)	(von Stölzel.)
1713.	*Artemisia*	(von Stölzel.)
	Orione	(von Stölzel.)
1714.	—	
1715.	*Clomire*	von (Fasch?).

Für den *Lucius Verus* findet sich noch ein anderes Zeugnis im Breitkopf'schen Kataloge für 1761:

Fasch, Joh. Fr. etc.
Opera *Berenice*, aufgeführt in Zerbst 1739 à 8 Thlr.

---

1) Autobiographie i. d. Ehrenpforte.

2) Theile war also der musik. Beirat des Herzogs; er war seit 1694 wieder in seiner Vaterstadt Naumburg.

Aus den Zerbster Rechnungsbüchern geht hervor, daß anläßlich eines Besuches des Prinzen von Württemberg im Januar 1739 eine Schauspielertruppe Vorstellungen gab, bei denen 6 Sänger aus Magdeburg mitwirkten. Bei dieser Gelegenheit wird Fasch seine Jugendoper hervorgeholt und überarbeitet haben.

Außer einigen kleinen Serenaten, deren Texte er ebenfalls verfaßte, hat, soviel ich weiß, Fasch nur noch einmal eine Oper komponiert. Im Jahre 1753 lieferte er die Musik zu einem italienischen Drama des Magisters Kopf aus Leipzig, das dann im November bei den Vermählungsfestlichkeiten des Fürsten Friedrich August aufgeführt wurde.

Erhalten hat sich von allen den Opern keine Note.

Mit dem Jahre 1712 ist die erste Periode in Fasch's Schaffen beendigt, die ihm neben vielem Ruhme doch auch die Einsicht brachte, daß sein Können jeder theoretischen Grundlage entbehrt, und er beschloß, das Versäumte bei einem tüchtigen Meister nachzuholen. Seine Wahl fiel auf Graupner.

Von Leipzig, wohin er nach der Aufführung der *Clomire* zurückgekehrt war, machte er sich Ende Sommers 1712 auf den Weg.

»Also trat ich diese Reise über Zeitz an, hielte mich an dem Gräfl. Hofe zu Gera, woselbst eine starke Capelle war, etliche Wochen auf, reisete darauf nach Gotha, woselbst ich auch gnädigste Audienz erhielte [s. d. Empfehlung des Zeitzer Hofes im Anhang], von da nach Eisenach, woselbst ich auch viele Wochen verbliebe, und dann über Mülhausen gegen den Winter nach Cassel, woselbst ich bis in das Frühjahr verbliebe, und darauf über Marpurg, Giessen und Franckfurth nach Darmstadt, woselbst ich von den beyden Capellmeistern, Herrn Graupner und Herrn Grünewald, nicht nur mit vieler Liebe aufgenommen, sondern auch von beyden in der Composition aufs freundlichste informiret wurde, ohne das geringste von mir zu nehmen, zu welchem Zwecke ich mich allda 14 Wochen aufhielte.«

Einen besseren Lehrmeister als Graupner konnte Fasch sich nicht erwählen. Er war ein Meister in vollem Sinne des Wortes. Ein mir bekannt gewordenes Trio in *A* dur zeigt ihn als einen Kontrapunktiker ersten Ranges: im zweiten Satze dieses Werkes weiß er drei verschiedene Themen so lebendig gegeneinander auszuspielen, daß man nur aufs tiefste bedauern kann, daß dieses entzückende Werk mit 175 Jahren zum Dornröschenschlafe verdammt ist! In der Einführung des Menuetts in die Symphonie soll er sogar den Mannheimern vorangegangen sein und in der Instrumentation ging er vollkommen eigene Wege [1]). Sein künstlerisches Credo findet sich in der Vorrede zum »Neuvermehrten Darmstädter Choralbuch« dat. 18. Mart. 1728.

[Er rät die Choräle »simpel« zu spielen und fährt dann fort:] »Doch ist dieses nicht so simpel und schlecht zu verstehen. Es hat die Simplicität

1) Vgl. das Konzert Denkmäler 20.

gar ein grosses zu sagen, und wenn die Inventiones und allerhand Manieren noch so bunt und krauss aussehen, und lassen sich nicht ad primum fontem, nämlich zur Simplicität reduzieren, so ist es ein gewisses Merkmahl, dass das Fundament nicht zum besten gelegt worden.«

Fasch hat seinem Lehrer stets eine dankbare Freundschaft bewahrt, mehrere seiner großartigen Ouverturen, jetzt auf der Darmstädter Hofbibliothek, tragen noch Reste des Postsiegels und waren ohne Zweifel an Graupner adressiert, der auch einige sich selbst in Partitur setzte. —

»Hierauf reisete ich über Cassel wieder nach Sachsen zurücke, und nach Sula, allda meine Mutter zu besuchen, von da über Bamberg und Nürnberg nach Anspach, woselbst ich auch Audientz hatte, und mit dem Herrn Capellmeister Bümmler bekandt wurde, von dar an den Fürstl. Öttingischen Hof, von wannen ich nach Augspurg reisend allda bey einem Verwandten eine Gelegenheit, nach Italien zu reisen, erwarten wollte: allein der Herr Capellmeister Bümmler verschriebe mich nach Bayreuth zum Carneval[1]), die Violin mit zu spielen, wohin ich über Nürnberg abging, nach geendigten Carneval über Sula nach Gera zurück reisste (1715) und allda als Secretair und Cammerschreiber in Dienste kam, und nach 5 Jahren nach Zeitz als Organist und Stadtschreiber vociret wurde« . . .

Die letztere Angabe ist falsch, Fasch war nicht in Zeitz, sondern wie schon Walther im Lexikon angibt und wie mir das dortige Pfarramt gütigst bestätigte (1721), in Greiz, wo er sich mit einer Tochter des Archidiakonus Laurentii verheiratete, die indessen schon im nächsten Jahre starb, nachdem sie einem Töchterchen, Sophia, das Leben geschenkt hatte.

So konnte ihm nichts erwünschter sein, als der Ruf nach Böhmen, zu dem kunstsinnigen Grafen Morzini auf Lucavec bei Hohenelbe. Hier konnte er bei 300 Gulden Gehalt und freier Station ganz der Komposition leben. Der Graf und der Adel der Umgegend erkannten rückhaltlos seinen hohen Wert als Künstler an, und es ist daher sehr erklärlich, daß, als ihn nach einem halben Jahre der Ruf, als Hofkapellmeister nach Zerbst zu kommen, traf, er lange zögerte, ihm Folge zu leisten. Was seiner dort harrte, wußte er von Graupner; mit der goldenen Künstlerfreiheit war es vorbei. Der Stoßseufzer Graupner's am Schluß seiner Autobiographie zeigt uns so recht den Druck, den die Höfe auf ihre Kapellmeister ausübten:

»Ich bin also mit Geschäften dermassen überhäuffet, dass ich fast gar nichts anders verrichten kann und nur immer sorgen muss, mit meiner Composition fertig zu werden, indem ein Sonn- und FestTag dem andern die Hand bietet, auch noch öfters andere Vorfälle dazwischen kommen« . . .

Was Fasch bestimmte, »zum grössten Misfallen des Herrn Grafen« die Stelle anzunehmen, war die Rücksicht auf seinen alten Schwiegervater, der die kleine Sophie bei sich hatte und sehnlichst wünschte, daß

---

1) Vgl. hierzu meine Ausführungen zu Schiedermair, Bayreuth. Festsp. Zeitschr. der IMG. Heft I, Jahrg. X.

Fasch die Erziehung seines Töchterchens selbst übernähme. So gab er auf das dritte Schreiben hin seine Zusage und reiste im Sommer 1722 nach Zerbst ab. Zu Michaelis 1722 trat er dann sein neues Amt an.

III. In Zerbst[1].

Die Hofkapelle zu Zerbst war die Schöpfung des kunstsinnigen Fürstenpaares Karl Wilhelm und Sophie von Sachsen-Weißenfels. Sie bestand im Jahre ihrer Gründung, 1709, außer dem Kapellmeister aus 9 Personen, den Kammer- und Hofmusicis Rauchfuß und Sattler, dem Sänger Polle, den Trompetern Scheckel, Schmidt und Kühne, dem Pauker Richter, dem Trompeter Clausius und dem Hof- und Stadt-Musikus Grahmann. Für die Hoffestlichkeiten mußte der Kapellmeister Text und Musik liefern, außerdem zog man fremde Virtuosen zu solchen Gelegenheiten herbei. So war im Winter 1716 wiederholt der Trompeter Wilken (sic!) mit seiner Tochter Anna Magdalena, die als Sängerin auftrat, in Zerbst, und wie ihr späterer Gemahl Joh. Seb. Bach, so hatte auch der Hof aufrichtiges Gefallen an der Kunst des jungen Mädchens.

Fürst Karl Wilhelm starb am 3. November 1718, und sein Sohn Johann August, mit Friderike von Sachsen-Gotha vermählt, kam zur Regierung. Auch dieses Fürstenpaar war, im Verein mit der Fürstin-Mutter, eifrig bestrebt, die Hofkapelle zu heben. 1718 wurde Johann Paul Kuntzen Kapellmeister. Ein vornehmer Kaufmann (s. Ehrenpforte) hatte ihn auf Befehl des Fürsten mit nach Zerbst gebracht, wo er sofort engagiert wurde.

»Weil aber die Umstände kein gar zu grosses Glück versprachen, so begab er sich von da nach Wittenberg; nachdem er sich gleichwohl länger als ein Jahr in Zerbst aufgehalten hatte.«

Sein Nachfolger wurde Joh. Baptist Kuch, ein gebürtiger Hamburger (»Niedersachse« nennt ihn Roellig s. u.). Im Jahre 1713 war er als ein Musikus »so in der Komposition erfahren und auf dem Klavier wohl zu spielen weiss« von Sachsen-Weißenfels an Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz empfohlen. Dieser, der keine Verwendung für ihn hatte, empfahl ihn 1714 nach Bayreuth, und von hier wird er wahrscheinlich nach Zerbst gekommen sein. Ein Jahr vor Fasch's Dienstantritt, 1721, bestand die Kapelle aus 14 Personen, die insgesamt 1322 Taler erhielten, von denen 300 auf den Kapellmeister kamen. Instrumente und Musikalien wurden häufig angeschafft. Lünich in Weißenfels, Seydel in Leipzig und Kuch selbst besorgten neue »Jahrgänge«, z. B. von Tele-

[1] Für das Folgende ist die Hauptquelle der Aufsatz von Wäschke, Zerbster Jahrb. II.

mann, Liebisch und Erlebach; von Kuch fand ich noch Stimmen zu einem deutschen *Tedeum*, die Fasch später eigenhändig vermehrte. 3 Flauti traversi für 19 Taler und eine silberne Trompete für 52 Taler wurden neu angeschafft, und so ausgerüstet ließ sich die Kapelle oft bei fürstlichen Besuchen hören. Durchreisende Künstler traten ebenfalls oft in diesen Jahren auf: ein Musiker Talcka, der »Posaunenmeister« Kirchhoff, ein gewisser Wahl aus Leipzig, dessen Sohn bei dieser Gelegenheit dem Hofe eine schwungvolle lateinische Rede hielt, ein Musiker aus Weißenfels, ein Pauker aus Gotha, ein Hautboist aus Coethen (Christ. Bernh. Lieni(g)ke?), ein Lautenspieler aus Weißenfels, ein Flötenvirtuose aus Dresden (Voulumier?) und zwei Waldhornisten und der Kapellmeister aus Sondershausen (d. i. J. C. Freislich).

So blühte die Kapelle zur Freude des Hofes, als eines Nachts der Kapellmeister Kuch heimlich aus Zerbst entwich. Seit 1716 schwebte gegen ihn ein Prozeß wegen eines Ehegelöbnisses, den das Konsistorium, dem Drängen der tiefgekränkten Maria Agnes Amelang nachgebend, 1722 zu Ende zu führen drohte. Wieder war die Kapelle ohne Leiter, und auf eine Anfrage in Gotha wurde dem Hofe Joh. Fr. Fasch empfohlen. Stölzel, damals Kapellmeister in Gotha, übernahm die Korrespondenz und hatte ja schließlich auch das Glück, seinen Freund zu gewinnen, durch die feine Diplomatie, daß er seinem 3. Schreiben die Bitte des alten Laurentius beifügte.

Kaum aber war Fasch ein paar Wochen in Zerbst, als ihn ein neuer ehrenvoller Ruf traf, an Telemann's Stelle, der abgesagt hatte, das Thomaskantorat in Leipzig zu übernehmen. Er sagte ebenfalls ab.

Obwohl nun von einer Rivalität zwischen Bach und Fasch gar nicht die Rede sein kann (schon Spitta hat die Reihenfolge der Bewerbungen klargelegt), hat trotzdem A. Werner der Versuchung nicht widerstehen können, dem gläubigen Bachianer ganz ungeheuerliche Dinge über das Verhältnis der beiden Männer zueinander aufzutischen. Er sagt wörtlich (Bach-Jahrb. 1907, S. 179):

»Als Bach 1722 die Kapellmeisterstelle aufgab und als Kantor an die Thomaskirche nach Leipzig ging, übergab er dem Zerbster Fürsten zu dessen Geburtstage eine Komposition, die der Kapellmeister Fasch aufzuführen hatte. Das mag Fasch, der sein Mitbewerber um das Thomaskantorat gewesen war, nicht leicht geworden sein.«

Erstens ist es sehr zweifelhaft, ob die beiden sich je persönlich begegnet sind. Eine Bekanntschaft könnte nur 1713, während Fasch's längerem Aufenthalte in Eisenach, oder 1721/22, kurz nach seinem Amtsantritt in Zerbst, stattgefunden haben. Mir sind nur persönliche Beziehungen zu Ph. E. Bach bekannt, dem er wahrscheinlich 1751 in Berlin näher trat, und mit dem er lange über die Berufung seines Sohnes nach Potsdam verhandelte.

Ferner ist die Geburtstagskomposition für den Zerbster Fürsten sehr rätselhaft; Spitta erwähnt sie nicht, und wie ich glaube, beruht ihre Erwähnung bei Wäschke[1]) auf einem Irrtum. Bach überreichte 1726 dem Prinzen Emanuel Ludwig von Cöthen eine Abschrift seiner Op. I mit folgender Widmung (Spitta II, 703):

»Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn / Herrn Emanuel Ludwig, / Erb-Printzen zu Anhalt, Hertzogen zu Sachssen / Engern und Westphalen, Grafen zu Ascanien / Herrn zu Bernburg und Zerbst u. s. w. . . . .«

Das fragliche Werk ist die B-Dur Partita für Klavier(!!).

Hätte Bach wirklich dem Zerbster Fürsten eine Komposition gewidmet, so müßte sie unter allen Umständen im Notenverzeichnis der Hofkapelle aufgeführt sein. Daß aber überhaupt kein Werk von Bach in Zerbst vorhanden war, spricht noch nicht für ein mißgünstiges Verhältnis Fasch's zu Bach. Ein genauerer Blick in das Verzeichnis hätte Werner belehren können, daß Bach dies Schicksal mit Graupner, Hasse, Walther, K. H. Graun u. a. teilt. Gerade das Verzeichnis zeigt, wie neidlos Fasch bei der Auswahl der aufzuführenden Werke verfuhr, wie er selbst sich bescheiden im Hintergrunde hielt; denn daß er nur 3 Violin-Konzerte oder 3 Trios bis 1743 geschrieben haben sollte, wird angesichts der großen Zahl der erhaltenen doch niemand behaupten wollen! Außerdem haben wir ein Urteil Mattheson's über ihn: »Es sei kein Narcissus, der in seine eigenen Sachen verliebt sei«[2])[3]).

Fasch's Anfangsgehalt betrug 350 Taler und das Deputat von 1 Wispel Roggen, wofür später eine Abfindung von 12 Talern eintrat. Die Anforderungen, die man an ihn stellte, waren aber auch nicht klein:

»Hier hatte ich gleich in dem ersten Kirchenjahre von 1722 bis 23 einen doppelten Jahrgang auf den Vor- und Nachmittag des Gottesdienstes zu componiren, daher bey jedem kleinen Festtage, der mir einfiele, ich selbige Woche 4 Kirchenstücke componirte; hierzu kam noch eine starke Passion und 3 Serenaten zu den hohen Geburtstagen.«

Über die Neuanschaffungen von Musikalien und Instrumenten hatte er vollkommen frei zu entscheiden, er brauchte nur die Rechnungen der Rentkammer zur Bezahlung vorzulegen. Wäschke a. a. O. hat an der Hand der Rechnungsbücher uns einen hübschen Einblick in diese seine Tätigkeit gegeben. Ich erspare mir daher, die Einzelheiten zu wiederholen.

Im Jahre 1727 unternahm Fasch eine große Reise, die ihn schließlich

1) Zerbster Jahrb. 1906, S. 50.

2) Mennicke, Kunstwart 1906.

3) Sogar die Viola pomposa hat ihren Einzug in Zerbst gehalten; unter den gespielten Sonaten à 3 ist Nr. 45 ein Trio à Viola pomposa, Viola e Cembalo di Bomolière. Wie sehr andrerseits Bach Fasch schätzte, zeigt die teilweise autographe Kopie von 5 Ouverturen, und die warme Zuneigung Ph. Emanuel's zu Vater und Sohn Fasch, wovon weiter unten, wäre bei einer gegenseitigen Abneigung doch undenkbar.

nach Dresden führte, wo er durch »Herr Ober-Steuer-Kassierer Störmer« 275 Taler ausgezahlt bekam. Auf dieser Reise verlobte er sich in Groß-Kmehlen mit Johanna Helena Simers, der Tochter des Pastors Mag Karl Friedrich Simers, und führte sie am 21. Juli 1728 als seine Gattin heim. Sie war 1708 geboren, und der Ehe entsprangen zwei Söhne, August Friedrich Christian (geb. am 3. Januar 1735) und Christian Friedrich Carl, der spätere Stifter der Berliner Singakademie (geb. 18. November 1736). Leider war auch diese zweite Ehe Fasch's nicht von Dauer, seine Frau starb schon am 19. Februar 1743 wieder, erst 35 Jahre und 6 Monate alt!

Zu Johanni 1737 erhielt Fasch in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste eine Gehaltserhöhung von 50 Talern pro anno, die von 1722 an gerechnet wurde, so daß er in diesem Jahre neben den 400 Talern Gehalt noch 442 Taler in baar erhielt. So reichlich beschenkt, unternahm er eine Reise in seine Heimat, wie aus dem folgenden Aktenstück hervorgeht. 1738 hatte er in Eisenach eine echte Kremoneser Violine gekauft, war aber mit der Zahlung noch 1740 im Rückstand, und die Klägerin, eine Witwe Martha Maria Koch, wandte sich an den Fürsten August Ludwig von Anhalt-Cöthen:

»Durchlauchtigster Fürst
gnädigster Fürst und Herr,

Ew. Hochfürstl. Durchlaucht wollen gnädigst zu vernehmen geruhen, dass der Capell-Meister Fasch vor 2 Jahren mir eine cremoneser Violine für 18 Rthlr. abgekauft und bahre Zahlung versprochen, welche ich aber biss dato nicht erhalten, ob er mich gleich von einem quartal zum andern darauf vertröstet. Ich hätte mich der richtigen Zahlung um so viel mehr versehen, als er die Violine wieder verhandelt und das Geld dafür empfangen hat. Ich sollte billich diese sache bey Ew. Hochfürstl. Durchl. Fürstl. Reg. anbringen, ich bin aber eine arme wittib und habe kein Geld zu prozesskosten, möchte auch den Herrn Capell-Meister gerne mit dergl. Kosten verschonen. Ich unterstehe mich dahero an Ew. Hochfürstl. Durchl. mich unterthänigst zu wenden. Der Capell-Meister gestehet die Schuld und Ew. Hochfürstl. Durchl. lieben die gerechtigkeit. Sie helfen auch gerne denen wittwen.

Ich zweifle also nicht, dieselbe werden auch mittel und wege finden, mir bald zur zahlung zu verhelfen. Gott wird Ew. Hochfürstl. Durchl. dafür reichlich seegnen. Ich werde den gütigen Gott darum anrufen, die ich in tiefster veneration verharre.«

Ew. Hochfürstl. Durchl.
Demithigeste Magd

Eisenach den 17. Aug. 1740.

martha maria Kochin
Wittib.

P. S. »Ew. Hochf. Durchl. bitte gantz unterthänigst diese sache nicht zum prozess kommen zu lassen, sondern ohne prozess gnädigt zu sorgen, dass ich bald bezahlet werde.«

Daneben steht die Resolution:

»Ist der witt. Kochin dato geantwortet worden, dass der Capellmeister Fasch nicht in hiesigen, sondern in Anhalt-Zerbstischen Dienste stehen und sie sich daselbst melden müsse.

Cöthen den 14. Sept. 1740.

Der Handel wird friedlich beigelegt sein, da sich keine weiteren Akten haben finden lassen.

Berühmtere Künstler kehrten in den 30er Jahren auch öfter in Zerbst ein, so »Monsieur Benda«, den man gerne als Konzertmeister behalten hätte. Im Winter 1732/33 erhielt er für sein Violinspiel 12 Taler, 1735/36 eine »gnädigste Diskretion« von 10 Talern. Später ließ sich statt seiner zweimal der »Herzogl. Mecklenburgische Kammermusikus« Joh. Gottfr. Hertel als Violinspieler hören und erntete ebenfalls reichen Beifall. Daneben traten aber auch ganz untergeordnete Artisten auf, z. B. 1725 ein Hautboist, der zwei Waldhörner auf einmal bließ, und 1729 ein gewisser Georg Kumtlich, der 12 Taler für die Produzierung seines künstlichen Pferdes erhielt, oder im Winter 1743/44 ein Italiener, der sich auf der »Davidsharfe« hören ließ.

Theatralische Vorstellungen, in erster Linie Schauspiele, waren sehr beliebt. Im Winter 1726/27 wurden zweimal Aufführungen veranstaltet, das letzte Mal durch die »Kockeritzer Bande«. 1739, im Januar, wurde, wie schon erwähnt, neben Schauspielen die Oper *Berenice* von Fasch gespielt, wozu 6 Sänger aus Magdeburg zitiert wurden. 1741/42 gastierte die Reichhard'sche Truppe; im nächsten Winter aber stockte das Kunstleben, da am 3. November 1742 der Fürst Joh. August starb. 1743/44 spielte die Schuch'sche Truppe, und in die folgenden Jahre 1745/50 fällt die glänzendste Kunstepoche der kleinen Residenz. Durch die Vermählung der Prinzessin Sophie Auguste Friderike mit dem Kurfürsten Peter von Rußland nahm das Hofleben einen ungeahnten Aufschwung. Am 3. November 1750 erbaute sich die Neuberin eine Bühne im Kirchsaal des Schlosses und gab mehrere Vorstellungen, bei denen 2 Pagen aushelfen mußten. Ihr pekuniärer Erfolg jedoch war so gering, daß sie bei ihrer Abreise dem Chirurgen Götze ihre Kostüme und Requisiten verpfänden mußte. Im November 1753 fand dann die Vermählung des minderjährigen Fürsten Friedrich August statt, zu der Fasch eine italienische Oper auf einen Text des Leipziger (!) Magisters Hopf komponierte. Sie ist leider verschollen. Für das Schauspiel war die Koch'sche Truppe akkordiert, und die theatralischen Aufführungen wurden mit einem Aufwande von insgesamt 1531 Talern unterhalten. Als dann 1754 die Scheuerling'sche Truppe bei Gelegenheit der Niederkunft der Großfürstin spielte, lieh ihr der oben erwähnte Götze die Garderobe der Neuberin.

Die letzten Lebensjahre des gealterten Meisters waren nicht so glücklich, wie er es verdient hatte. Seine Frau und vielleicht auch sein Erst

geborner waren tot, eine Tochter aus erster Ehe, wie es scheint, nach auswärts verheiratet, und die Freude seines Alters, sein Sohn Carl, war seit 1750 zur Ausbildung erst in Strelitz, dann in Klosterberge.

Das geistige Leben des Städtchens stand unter dem Drucke der lutherischen Orthodoxie, und daß unser Meister, der reformiert war, manchmal die Macht der Geistlichkeit fühlen mußte, zeigt folgender Brief, das einzige erhaltene private Schreiben Fasch's, dessen Kenntnis ich Herrn Prof. Wolf und Herrn Max Schneider verdanke.

»Hochwohlgeborner Herr,
Höchstgeehrtester Herr.

Es sind nun schon verschiedene Jahre verflossen, als die von Ew. Hochwohlgeb. Gn. zur Kirchenmusik entworfene schön- und recht erweckliche Poesie, welche damahligere Zeit an die Hochfürstl. wolffenbüttlische hohe Herrschafft dediciret war, von Braunschweig aus mir zu Händen kahm und mir dergestalt zu Hertzen drunge, dass ich sogleich revolvierte an den damahls regierenden und nachher in die Ewigkeit gegangenen Fürsten Johann Augusten solche, zur Übernehmung in die Composition, und Aufführung in Hochfürstlicher Schlosskirche, unterthänigst vorzuschlagen, wie denn zugleich ein wolffenbüttelisch Exemplar, zu gnädigster Perlustration will beilegen. Wenige Jahre vorher hatte ich selbst einen poetischen Jahrgang über die Episteln, auf erhaltene gnädigste Concession entworffen, und an damahligen Herrn Oberhoffprediger, Dr. Töpffern, zur Censur übergeben, welche aber über 2 Jahre hinaus verzogen wurde, in dem Er vorgegeben hatte, es wäre darinnen so viel unrichtiges auszumisten gewesen, dass er nicht gewusst hätte, wo er anfangen sollte. Endlich kahm doch dieselbe, nach gemachten vielen Veränderungen (die ich musste geschehen lassen) aus der Censur und zum Drucke, welcher Jahrgang auch sowohl bey Hofe als in der Stadtkirchen verschiedenemahle auffgeführet worden. Wannen nun oberwehnte Euerer Hochwohlgeb. erweckliche und zur Music erwünscht einschlagende Poesie gemeldetermassen ich zu einem neuen Jahrgange unterthänigst vorgeschlagen hatte, so geriethe diese Arbeit bei dem Herrn Oberhofprediger in dem ungegründeten Verdacht, es würde auch solche (nach damahliger Sprache) schwärmerisch sein, und es mogte schon der unschuldige Titel von der Nachfolge Jesu, Ihme als ketzerisch, in die Augen geleuchtet haben, wesswegen dann bei Hofe darüber Vorstellung geschahe, und soviel ausgewürcket wurde, dass der seel. H. Rector Dentzer (welchem, wenige Zeit darauff, Gott die Augen öffnete, Er darüber für einen Schwärmer erklähret, auch endlich abgesetzt wurde) und der damahlige Pageninformator Hertzberg (ein ietziger Landprediger) Dero unschuldige Poesie in die Censur nehmen mussten, welche beyde auch, in dem ersten Bogen, etliche zwantzig Schwärmereyen fanden, und solche auszüglich Serenissimo unterthänigst übergaben. Diese wurden hierauf durch den redlichen allhier noch in der Stille lebenden Herrn Obermarschall aus dem Winkel mir communiciret, da ich denn solche sogleig folgenden Tag beantwortete, und den Urgrund von allem zeigete, besonders da sie gleich der ersten Aria die Worte: Willkomm du Licht aus Licht geboren, als ketzerisch erklährten, da wir doch alle Sonntage entweder voroder unter der Predigt, ipsissima verba zu singen pflegen. Der Herr Obermarschall sahen auch alles wohl ein, gaben mir aber zur Überlegung, ob es

dienlich sein mögte, hierüber einen geistlichen Krieg anzufangen? · Serenissimus würden doch Dero Herrn Beichtvater, und denen Beyden, von Ihme zur Censur vorgeschlagenen Personen, mehr glauben als mir; wesswegen ich denn damahls nicht wieder darauff drunge, sondern, da, statt dessen die Neumeisterische Poesie No. 2 aus dessen 5fachen Kirchenjahrgange hierzu bestimmt wurde, welche in Arbeit nahm, welcher mein Jahrgang auch ein baar Jahre darauff die Ehre hatte (vermuthl. auf Anstifften des Herrn P. Neumeisters) von dem Herrn Capellmeister Telemann in denen Hamburgerischen Kirchen aufgeführt zu werden. Binnen dieser und der ietzigen Zeit habe ich noch andere Jahrgänge (worunter eine Poesie von Herrn Past. Schmolcken und eine von dem blinden Organisten H. Jacobi zu Magdeburg) zu componiren habt, biss endlich, nach itziger, vor einigen Jahren begleicht angetretenem Regierung der Hochfürstl. domburg. Linie, die Umstände sich merklich geändert haben, und der excessieren Ketzermacherey Ziehl und Schranken gesetzt worden sein, welches mich denn auch vor etwa 2 Jahren bewoge, bei Ihro, der Durchlauchtigsten Regentin Hochfürstl. Durchlaucht (welche die zu Wolffenbüttel componirten Kirchenstücke von dieser Dero besagter (?) Poesie daselbst mit angehört hatten) solche unterthänigst vorgeschlagen, worüber ich auch sofort die hohe und gnädigste Approbation erhielt. Ich säumte also nicht nach Braunschweig an den Herrn Buchführer Caletzky um verschiedene Exemplaria schreiben zu lassen, und da solche nicht hinlänglich zu erhalten waren, so wurde diese Poesie (von welcher an Ew. Gn. ein Exemplar hierbey zu übermachen ich die Ehre habe) allhier in den Druck gegeben, wobey ausdrücklich mir bedungen, dass ausser denen noch beyzufügenden Schluss Chorälen, alles nach dero wolffenbüttlischen Exemplar solte abgedruckt, nichts davon geändert werden; welches aber doch so genau nicht in Acht genommen seyn mag, da der ietzige Herr Hoffprediger Dr. Kluge (ein Schwiegersohn von Herrn Past. Neumeister) sich würklich gegen mich ausliesse: Es hätten ein paar Papistische Brocken geändert werden müssen! welches Dieselbten gütigst zu übersehen geruten werden. Verwichenen Advent wurde der wirkliche Anfang mit Aufführung dieses Jahrganges gemacht; allein, da die Herrn Prediger eine Erinnerung bekahmen, sich etwas Kürzer zu fassen, so wurde auch mir zu verstehen gegeben, dass die Music etwas zu lang wäre, welches denn zu beygefügter unterthänigster Auflage Gelegenheit gabe und die gnädigst daneben signierte Resolution obligirte mich aus einem Stück zwey zu machen, in der Mitte Choräle (wie das zweite beygefügte Büchel weisst) anzufügen und nunmehro dahin zu sorgen, dass zur anderen Hälffte Chöre voran zum Anfange ausgeführt würden. Ich war erst willens welches, nach der Probe von der zweiten schrifftl. Beilage mit ganz Kurtzen, poëtischen Chören zu thun; allein, da ich es reiffl. überleget habe, wünschte ich, statt derer, geschickte biblische Dicta, bey welchen etwa, in den letzten Zeilen davon, eine geschickliche Fuga könnte angebracht werden, welcher Umstand am meisten mich bewogen hatte, an Ew. Hochwohlgeb. zu schreiben, und diese meine Intension gehorsamst zu melden, ob deroselbten etwas gefällig sein mögte, die besten Dicta vor iedes Stück auszusuchen, und wo etwa, (wie bei Judica) eine Arie zum 2ten Theile fehlte, solche annoch darzu zu entwerffen. Ich habe grosse Ursache, die Länge dieses Schreibens bestens zu verbitten, übrigens aber auch die Ehre, Dieselben annoch versichern zu können, dass ich mit unterthänigem Respect und Hochachtung beharren werde

Euerer Hochwohlgeb. Gnd.

Zerbst, d. 1. Mart: 1752. unterthänig-gehorsamster Joh. Frieder. Fasch.

P. S. Euerer Gn. schöne und erweckl. Poesie habe ich es zu danken, dass von vielen Music-Liebhabern versichert werden wollen, (?) es wäre mir hier noch keine Arbeit so gerathen als diese itzige. Vergeben Dieselbten meiner Schwachheit, dass ich dieses selbst schreibe.

Im Jahre 1751 war er mit Hoekh in Berlin gewesen, wo er einer Sitzung der »Musikübenden Gesellschaft« beiwohnte, 1755 machte er mit seinem Sohne, der eben aus Klosterberge zurückgekehrt war, eine Reise nach Dresden, wo sich beide in der Hofkirche an der Schönheit einer Messe von Zelenka begeisterten. 1756 entführte der ehrenvolle Ruf Friedrichs des Großen den geliebten Sohn nach Berlin. Der Vater ließ ihn nur schweren Herzens dorthin, Ph. C. Bach hatte viel Mühe, die religiösen Bedenken des Alten zu überwinden. Die Einsamkeit tat ihm nicht gut, er begann zu kränkeln und mußte sich zeitweise ganz durch Hoekh vertreten lassen. So nahte das unheilvolle Jahr 1757. Der Zerbster Hof hatte einen Franzosen, namens Du Fraigne bei sich, den Friedrich der Große für einen Spion hielt. Er forderte energisch dessen Auslieferung, und als der Hof sich weigerte, ließ er ihn durch Militär, das in Zerbst einfiel, mit Gewalt nach Magdeburg bringen. Dieser Eingriff in die Rechte des Landes jagte dem Hofe einen solchen Schrecken ein, daß er entfloh, um nie mehr zurückzukehren.

Es war das einzige Mal, daß Zerbst vom 7jährigen Kriege berührt wurde, und als 1758 die Russen Berlin plünderten, wußte Ph. E. Bach keinen besseren Zufluchtsort für sich und seine Familie als Zerbst. Er ging nach Potsdam, wo damals Carl Fasch sich aufhielt, und von dort zweifellos mit ihm nach Zerbst. Die zunehmende Schwäche des alten Fasch bewog ihn zur Rückreise, Anfang Dezember war er wieder in Berlin[1]), am 5. war Fasch gestorben.

Die Entdeckung dieses letzten Ereignisses war für mich eine besondere Freude um des jüngst so grundlos verdächtigten Musikers willen, der trotz aller Schwächen, die die Folge eben der unfreiwilligen Massenproduktion jener Tage sind, zu den bedeutendsten seiner Zeit gehört. Möchte er doch endlich die Anerkennung finden, die ihm gebührt!

---

1) Vgl. Briefwechsel Romler-Gleim, ed. Schüddekopf II, 345.

Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels.

Von

Curt Sachs

(Berlin).

Die große Bedeutung der fürstlichen Höfe für die musikalische Kultur des 18. Jahrhunderts sichert ihrem Kapellwesen das Interesse der Musikhistoriker auch in den Fällen, die, ohne die musikwissenschaftlich-biographische Forschung wesentlich zu bereichern, lediglich unsere Kenntnis der typischen Organisation derartiger Hausmusiken vervollständigen und klären. Aus diesem Gesichtspunkt heraus geschieht die Veröffentlichung der hier folgenden Ergebnisse, die auf einer Durchforschung des Solms'schen Archivs in Braunfels (Lahntal) beruhen.

Wie an fast allen deutschen Fürstenhöfen, so wurden auch in Braunfels, dem Residenzschloß der heute mediatisierten Fürsten von Solms-Braunfels, Musikaufführungen mit eigenem Personal veranstaltet. Eine Hofkapelle mit besonders engagierten Orchestermusikern gab es freilich nicht; dazu hätten die Mittel der Familie nicht gereicht. Vielmehr setzte sich die Hofmusik aus Lakaien zusammen, die ihre Zeit zwischen allerhand häuslichen Dienstleistungen und musikalischer Tätigkeit zu teilen hatten.

Einen Anführer dieser Musiker finden wir erst ziemlich spät in der Person des in den Kammerrechnungen als »Hof-Musikus« bezeichneten Johann Friedrich Hembel. Am 1. September 1740 wurde er mit 30 Goldgulden jährlich und einer zweijährlichen Livree angestellt, wurde 1742 nach Weilburg, der benachbarten Residenz der Grafen von Weilburg-Nassau, wohl zu einer musikalischen Aufführung, geschickt und kommt seitdem nicht mehr vor.

Nachdem Hembel seine Stellung verlassen hatte, übernahm einer vom Hofstaat den Posten, Johann Caspar Schwanitz. Er hatte als Hofbeamter zunächst den Dienst eines Mundschenken, rückte aber 1769 zum Sekretär auf. Während er schon 1740 als Mundschenk genannt wird, erfolgt seine Vokation zum Leiter der Hofmusik erst am 28. Juni 1746. Anders wenigstens ist eine Stelle in den Kammerrechnungen 1747 nicht zu verstehen, in der dieses Datum mit dem Vermerk »seit« bei seinem Namen steht, da er ja schon länger im Dienst war. Dieser Jahrgang der Kammerrechnungen ist der einzige, der seinem Mundschenkentitel den eines Musikus hinzufügt. Indessen existiert eine Eingabe des Schwanitz aus dem Jahre 1763, die ihn als Musikleiter kennzeichnet. Er stellte vor, daß nach einer Verordnung von 1725 jedesmal, wenn Musik am Hofe gemacht würde, die Musiker pro Mann einen Schoppen Wein und ein Maß Bier bekommen sollten; in den letzten Jahren des vorigen Grafen — es handelt sich um Friedrich Wilhelm (1723—61) —, als dieser kränklich war, seien die musikalischen Aufführungen eingestellt und erst unter seinem Nachfolger — Ferdinand Wilhelm Ernst (1761—83) — wieder aufgenommen worden, ohne daß die alte Verordnung befolgt würde; die Musiker schöben ihm die Schuld zu, und so bitte er, daß den Leuten wieder wie vor Alters ihre Ration gereicht werde [1]).

1) Arch. Sign. 60. 9.

Dies Aktenstück erlaubt uns, die Einrichtung der Hauskapelle in das Jahr 1725 zu setzen, das erste der Regierung Graf Friedrich Wilhelm's. Dieses Datum wird durch die Tatsache bestätigt, daß vor diesem Jahre kein Lakai als Musikus bezeichnet oder gar ein Berufsmusiker vermerkt wird.

Auf den künstlerischen Ernst des Schwanitz wirft es ein gutes Licht, daß wir ihn noch 1782 auf der Subskribentenliste von J. F. Reichardt's Musikalischem Kunstmagazin finden. Daß sein Name dort »Schanitz« geschrieben wird, dürfte nur ein Druckfehler sein.

Unzweifelhaft als Musiker werden folgende Männer bezeichnet: Der Lakai Johann Georg Christian Fischer, der bereits 1724 im Dienst ist, aber erst 1727 als Musikus bezeichnet wird; der Lakai Johann Christian Abendroth, seit dem 23. September 1738 im Dienst; der Lakai Johann Konrad Gretsch, am gleichen Tage angestellt und vielleicht mit dem Thurn- und Taxis'schen Violoncellisten Gretsch (Eitner IV. 374) identisch; der Lakai und Waldhornist Johannes Raab, vom 9. Dezember 1739 bis 25. August 1740; Johann Christoph Lang, im Jahre 1743, und endlich die Lakaien Dauphin und Eder; aus den Kammerrechnungen von 1761 geht hervor, daß Dauphin den Eder in der Musik unterrichtete. Das gewöhnliche Gehalt dieser Musici war $22^1/_2$ fl.

Daß Dauphin und Eder Musiker waren, obgleich sie niemals in den Kammerrechnungen als solche bezeichnet werden, beweist, daß wir die übrigen sonst noch erwähnten Lakaien nicht als unzugehörig ansehen dürfen. Auch die oben angeführten werden sämtlich nur einmal als Musiker, sonst stets nur als Lakaien notiert. Wie groß tatsächlich die Kapelle gewesen ist, kann also nicht festgestellt werden. Daß sie aber nicht unbedeutend war, läßt sich daraus schließen, daß am 30. Mai 1763 der Weilburger Amtmann Chuno die Mithilfe der Braunfelser Musik bei der Heimführung der fürstlichen Herrschaft — es handelt sich um die Fürstin Caroline geb. Prinzessin von Oranien — bat, um mit einer recht vollzähligen Kapelle aufwarten zu können. Der Fürst willfahrte diesem Ansuchen und gestattete auch, daß seine »Bediente zur Musik« einige Male zur Probe hinüberführen, ja sogar, daß sie die Pauken mitnähmen, wenn seine Brüder einwilligten, was den besonderen Wert dieser Leihgabe belegt. Ein Paar Pauken waren ihm von der Mutter besorgt worden, wie aus einem undatierten französischen Briefe derselben hervorgeht; der förmliche Ton des Schreibens läßt auf eine Stiefmutter schließen, und aus dem schwarzen Rand und dem Trauersiegel geht hervor, daß es nach dem Tode ihres Gemahls abgefaßt ist. Demnach kommt als Schreiberin die dritte Gattin Friedrich Wilhelms, Carolina Catharina, die Tochter des Pfalzgrafen Johann Carl zu Birkenfeld, und als Terminus a quo das Jahr 1761 in Betracht.

Die Bitte des desertierten Grenadiers Philipp Schmitt um Aufnahme in die Hofmusik als Cellist, Klarinettist und Waldhornist, am 6. Juli 1763, und ihre Ablehnung am nächsten Tage sind die letzten Erwähnungen der Hofkapelle. Sie scheint bald darauf eingegangen zu sein.

Neben der Kapelle waren zwei Solisten am Hofe tätig; ein Lautenist Scheidtler, von 1755—59 mit einem Gehalt von 75 Gulden jährlich und 10 fl. Weingeld als Lehrer der Prinzessinnen Magdalena Sophia (1742 bis 1819) und Christina Charlotte Friederika (1744—1823), der jüngsten Töchter des Fürsten Friedrich Wilhelm, genannt, und ein Sänger namens Hardteroth, der seit 1758 mit 100 Gulden jährlichem Gehalt angestellt war.

Eigene Organisten hielt die gräfliche Familie nur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. In den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts war Georg Daniel Leder tätig. 1738 wird ein gewisser Lincker genannt, der seit dem 14. Januar 1736 mit $22^1/_2$ fl. angestellt war. 1739 endlich heißt der Organist Johann Heinrich Löther. Später so wie heute wurde die Orgel in der Schloßkirche vom Schullehrer gespielt.

Etwas vollständiger läßt sich die Reihe der Hoftrompeter überblicken. Zuerst gab es nur einen einzigen und neben ihm einen Trommler; später aber, im 18. Jahrhundert, hatten die Grafen Solms meist zwei Trompeter. Als Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz im Jahre 1600 auf der Rückreise von der in Greifenstein abgehaltenen Vermählung des Grafen Wilhelm I. Solms den Grafen Johann Albrecht in Braunfels besuchte, brachte er in seinem Gefolge sieben Trompeter, fünf berittene und zwei unberittene mit: daneben noch — beiläufig — den Lautenisten Borkhet. Die Trompeter in Braunfels waren also für die Zeit selbst sehr gering an Zahl.

Die früheste Nachricht über Trompetergehälter stammt aus dem Jahre 1658, in dem — am 1. Januar — Thönges Huet oder, wie er sich selbst unterschreibt, Hodt aus Thein (Stift Münster) angestellt wird, »also vnd der gestalt, daß Er von iezigem dato an Zurechnen, ein Jahrlang Unser Feldt Trompeter sein vnd bleiben, in solch wehrender Zeit aber, weder dem Regiment noch einiger Compagnie, sondern Niemand alß Unß, verobligirt sein«. Ihm wurden 100 Taler ausgesetzt.

Hans Jung, der gleichfalls dem 17. Jahrhundert angehört — das genaue Datum ließ sich nicht feststellen — bezog jährlich 60 fl. an Geld, 8 Achtel Korn, 6 Achtel Gerste, 4 Metzen Salz, 1 Achtel Weizen, 4 Metzen Erbsen, Holz aus den gräflichen Waldungen, soviel er brauchte, Abgabenfreiheit für seine Güter in Katzenfurt, freien Hufbeschlag für sein Pferd, alle drei Jahr ein Paar Stiefel und »Liebereyen, so offt solche neu gemacht worden.«

Von da ab blieben 60 Gulden der übliche Satz. Nur Carl Ludwig Schneider, der am 4. Juni 1707 angestellt wurde, erhielt 66 fl. Neben den anderen Naturalien blieb auch die zweijährliche Livree in Geltung; freilich hatten die Trompeter mitunter einen erbitterten Kampf mit den Kammerbeamten auszufechten, um wirklich zu ihr zu gelangen. 1765 z. B. und 1779 muß der Trompeter Schaum auf dem Beschwerdewege die Lieferung durchsetzen, die von der Kammer behufs Schonung der fürstlichen Finanzen verweigert wurde. Bei dieser Gelegenheit lernen wir die Tracht der Solmsschen Hoftrompeter kennen. Sie bestand aus einem einfachen blauen Rock, Kamisol und Beinkleidern, einem Paar gewöhnlichen und einem Paar seidenen Strümpfen, bordiertem Kamisol, zwei bordierten Hüten, einem schlechten und einem guten, einem Roquelor und einem Paar Stiefel.

Es möge nun in kurzem eine Aufzählung derjenigen Hoftrompeter folgen, deren Namen festgestellt werden konnten.

Der älteste ist Thönges Huet (Hodt) aus Thein im Stift Münster, im Dienst seit 1657. 1671—74 wird Johann Muht erwähnt. Gleichzeitig ist Thomas Sparr im Amt, der auch schon 1671 verzeichnet wird und am 17. Juli 1704 durch einen Sturz vom Pferde dienstunfähig wird. 1678 wird Johannes Schwartz angestellt. Nach paläographischen Kriterien zu schließen, gehören noch zwei Trompeter der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert an: Johann Adam Kühn und Hans Jung d. Ä.

Im 18. Jahrhundert: Carl Ludwig Schneider, angestellt im Jahre 1707 und nachweisbar bis 1716, Johann Jacob Jung, ein Sohn des Hans Jung, erwähnt von 1712—1733, Dieffenbach, um 1720, Mühlenberg, zwischen 1724 und 1726 genannt, Johann Jacob Wilhelm Mieck, seit 1745, gleichzeitig Schleicher, und endlich der letzte, Johann Caspar Schaum[1]).

Sir George Smart, Musician-Diarist.

By

Charles Maclean.

(London.)

A. C. Kalischer at ii, 267 of his "Beethoven's Sämtliche Briefe" (Schuster and Löffler 1907, the whole being now translated into English by J. S. Shedlock, Dent, London) calls Sir George Smart an "einflußreicher Musikverleger". He has mistaken son for father, the latter being also a George. Sir George Smart kept from first to last to the "profession". Here is the pedigree, compiled from various sources: — [See next page.]

Just at the end of tho Hundred-year War with France (1450), there appears entered as Garter King of Arms (heraldic master-of-the-ceremonies to Order of the Garter) next in succession to the first of that title, one John Smert; and him all present-day Smarts claim as their earliest recorded representative. It may be so; but the name is also written Schwert (sword) in the record, which more likely for such an officer. What is certain is that Smert is a patronymic "cheorl's" name since at least the time of Alfred (849—901), with the present meaning of the adjective. The best traced Smart family of the genealogist came into notice at the time of a divine called Peter Smart (1569—c. 1652), who went north to Durham as a schoolmaster, became a prebend, and, though under Charles I a very contumaceous "recusant of holy rites" in the struggle with the church which drove out the Pilgrim Fathers, seems to have retrieved his fortunes later on, for he died

---

1) Herr Pfarrer Allmenröder in Oberbiel hatte die Liebenswürdigkeit, den Verfasser auf einen kleinen Artikel von Kirmis im »Daheim« 1908 No. 46 aufmerksam zu machen, der biographisches Material über Schaum bringt. Danach war er ein Sohn des Lehrers und Küsters Melchior Schaum zu Ermenroth in Hessen, lernte 1747—52 die vorgeschriebenen fünf Jahre beim Stadtmusikus Johann Wilhelm Koch zu Homberg a. d. Ohm, verbrachte sechs Jahre auf der Wanderschaft, stand dann noch 1758 bis 1760 die üblichen zwei Jahre in der Lehre bei Johann Georg Ludwig, Hof- und Feldtrompeter des Fürsten von Hohenlohe, und trat endlich in die Dienste des Fürsten Ferdinand Wilhelm Ernst von Solms. Daß er später noch Stadtmusikus in Braunfels gewesen wäre, ist mir nicht bekannt; Kirmis, der nicht weiß, daß er am Hofe angestellt war, scheint sich hier geirrt zu haben. Sein Sohn J. C. Schaum, war Archivrat in Braunfels und Verfasser des Werkes: *»Das Grafen- und Fürstenhaus Solms« etc., Frankfurt a. M. 1828*, dem die oben gegebenen Lebensdaten der Solms entnommen sind.

1) Leaves from the Journals of Sir George Smart. By Hugh Bertram Cox, C. B., and Clara L. E. Cox, London, Longmans, 1907. pp. 355, large demy 8vo.

- **Francis Smart (1699—1791), clothier of Trowbridge, Wiltshire; and wife Ann (1709—1758)**
  - George Smart (1745—1818), London music-seller, married c. 1775 Ann Embry, six children
    - (1) **Sir George Thomas Smart** (1776—1867), well-known organist, singing-master and conductor, married on 28 Feb. 1832, Margaret Hope (d. 1869), daughter of Rev. C. S. Hope, one child
      - Margaret Rose Smart (1836—1898)
    - (2) Mary Anne Smart (1777—1804), married Lieut. Miles, R. N.
    - (3) Henry Smart (1778–1823), violinist, etc., married c. 1810 Ann Stanton Bagnold
      - Henry Thomas Smart (1813—1879), well-known organist and general composer
        - Ellen Smart, married Henry Joachim elder brother of Joseph Joachim the virtuoso
        - other children
      - Harriet Anne Smart (1817—1883), married a painter William Callow
      - 5 other children
    - (4) Harriet Jane Smart
    - (5) Charles Frederick Smart, a double-bass player
    - (6) Thomas Robert Smart, a viola player; and wife, d. 1819
      - Ann Caroline Smart (1815—1902) lived with her uncle Sir G. Smart from 1842
      - Emily Smart, (d. about 1873)
  - ? Thomas Smart, organist in London

worth a good deal of money. Belonging to it in the next generation or so was Francis Smart of Snotterton Hall, county Durham (b. 1656), and his grandson in turn was the fairly well known Cambridge-London poet and literary waif Christopher Smart (1722—1771), who had a Welsh mother, wrote in prison a remarkable religious poetic rhapsody "Song to David", and had a sister called Mary Anne. Now the names of Francis and Mary Anne being exactly paralleled in the pedigree-table just given, it seems at least likely that the Wiltshire family and the poet's were nearly cognate. Francis Smart of the table would be of age to be in the next generation to the Durham Francis Smart. It is doubtful whether any Smart family is really Northumbrian; more probably all are in reality Wessex people.

With this grandfather Francis Smart (1699—1791) either the keen Wiltshire air, or his occupations agreed; for he lived straight through the XVIII century, with Queen Anne and three Georges, to age 92. Present diarist calls his grandfather a "clothier in a large way of business". That may mean that he was manufacturer of the immemorial Wessex superfine broadcloths. Good old quiet days those, when there were few patterns; when wool was home-grown, and neither Spain nor Germany, still less of course the colonies, shipped it here; when the power-loom did not exist. Or it may mean merely that he was a prosperous draper. Francis died 20 June 1791; his wife Ann died 6 Jan. 1756.

What took the father George Smart (1745—1828) away from carding and fulling, or from the draper's counter, does not transpire. But quite young he became assistant in a music-shop at Bath, 10 miles distant. He also played the double-bass. Before he was 25 he had moved up to London. Till about 1770 he was assistant in the New Bond Street music-shop, branch from the Somerset-House Strand shop, of Robert Bremner (d. 1789), well-known music-publisher of Edinburgh and London, last possessor (1763 and on) before Lord Fitzwilliam of the so-called "Fitzwilliam Virginal Book"[1]. In about 1770 Smart apparently became assistant at the 474 Strand shop of William Napier (c. 1740—1812), violinist and music-publisher of Edinburgh and London. He was then putting about an advertisement-card as maker on his own account of a xylophone or wooden dulcimer called "Sticcado Pastrole"; an underivable word, unless the whole is a gross misprint or mis-transcription for "salterio pastorale". From soon after 1770, and for 30 years down till 1802, he had his own music-selling business at 331 Oxford Street, corner of Argyll Street (site now undermined and occupied by a tube railway-station); and this business became somewhat well known. Perhaps that is how A. C. Kalischer picked up the idea of "Musikverleger" in connection with the son. About 1775 George Smart married in London Ann Embry, probably of Shepton Mallet, Somerset, some 18 miles from Trowbridge. In 1803 he is found as engaged in a brewing business, probably connected with Shepton Mallet which was a great brewing centre; this however seems to have failed. In 1807 his eldest son George (present diarist) took him to live in his house at 91 Great Portland Street. He died in 1818, aged 73, at Edinburgh. —— Thomas Smart, supposed to be brother to this elder George, was organist at the church of St. Clement Danes, City of London, in 1753.

1) See Musical Association. 9th April 1895.

George and Anne Smart had 6 children. The first-born was present diarist. The 2nd child Mary Anne (1777—1804) married Lieut. Miles of the Royal Navy. The diarist says that his own influence with Earl Spencer, First Lord of the Admiralty in the Pitt Government, got his brother-in-law Miles the command of a brig (armed square-sail two-master rated a class below sloop-of-war) in the war with Bonaparte; Miles's ship went aground near Calais, he was made prisoner and taken inland to the fortress of Verdun on the Meuse, and there had liberty enough to fight a duel with an English officer in which he was killed. The young wife died soon after. —— The 3rd child, Henry Smart (1778—1823) was at first in his father's shop, then helped his father in the brewing business above-named, then from age 25 took to executive music, and became in a few years a violinist and viola-player of repute in the first orchestras of London. He was also of an ingenious turn of mind. At age 42 he set up a pianoforte manufactory in Berners Street with a special make. He invented a species of metronome[1]. His son in turn, Henry Thomas Smart (1813—1879), was the well-known English composer of opera, cantata, part-song and organ-music; in art the most gifted of all the family. His art was not strong enough to contribute to the evolution of English music, which was then hypnotized by Mendelssohn's brilliancy; but it kept alive the taste for pure music. His part-songs and organ-music are durable. He was nearly stone-blind for the last 15 years of his life. For biography see a rather hollow performance by Wm. Spark of Leeds (London, 1881[2]). For a daughter of Henry Thomas Smart's (widowed and living in London) see the pedigree-table. —— The 5th child Charles Frederick Smart was first Chapel Royal chorister, then double-bass player in London orchestras. —— The 6th child Thomas Robert Smart was a viola-player. For his elder daughter see the pedigree-table; adopted by her uncle Sir George Smart, she lived with her first cousin Margaret Rose from 1842, and survived her 4 years.

To revert to Sir George and Ann Smart's 1st child. George Thomas Smart (1776—1867), later called Sir George Smart, was, as will be seen, as longevous as his grandfather the clothier. At the French Revolution he was quite old enough to understand it; he lived into the age of penny newspapers and lodger-franchise, altogether 91 years. In his days contemporary biography had not been invented. As a totally new London musical world had grown up since he in his prime had in a manner dominated it, it came about not unnaturally that no one from outside took the initiative as to writing his life after he had gone. The consequence is that of this really noteworthy personage there has hitherto been no published record, except newspaper obituaries and dictionary entries.

Sir George Smart however left among his papers a considerable mass of autobiographical matter, viz.: — (a) original letters received by him from others, (b) diaries kept by him day by day on three visits to the continent 1802, 1825, 1845, (c) reminiscent autobiographical notes brought down to 1845 (age 69) as far as subject goes, and in all probability written up in part even after that, for he lived 22 years later. So the question arises,

1) For particulars of his life see vols. iii, 303 (1821) and v. 561 (1823) of Bacon's "Quarterly Musical Magazine and Review" (the earliest English musical newspaper, ran 1818 to 1829), and Saintsbury's Dict. of Music, 1824.

2) For monograph see "Musical Times" May 1902.

why was nothing done with this matter within some reasonable time of his death by his relicts? The preface of present editor (of whom hereafter, and who has only handed on information given to him) says, "Sir George Smart had some objection to the idea of his biography being written". But if that means posthumous biography, the evidence is counter. Men do not write carefully-penned autobiographical notes for the pleasure of writing them. Nor is it likely that he changed his mind at the extreme end, as being tired and diffident with old age; for he was brisk-minded to the last. Men love fame, however exiguous, into the jaws of death. ἔσχατον τὸν τῆς δόξης χιτῶνα ἐν τῷ θανάτῳ αὐτῷ ἀποδυόμεθα. It is not an unnatural surmise that the widow, whose station was somewhat superior, looked coldly on these memoirs of a self-made musician, and put them in the cupboard. What was probably, if anything at all, only a modest expression by the deceased as to his own merits, became a legend that he "objected" to having his biography written. When the daughter Margaret Rose succeeded to the family effects, she and her cousin Ann Caroline were given up to a charitable life, devoting the whole of their time and money to the poor of a London parish; they were themselves cut off from the literary, and indeed from the practical, world; the affair of the paternal documents rested where it did.

In 1891, or 24 years after her father's death, Margaret Smart yielded at length to persuasions by a friend, and invited present editor to handle the documents. He is a distinguished barrister, legal assistant under-secretary to the Colonial Office, and son of Rev. John Edmond Cox, Vicar of St. Helen's Bishopsgate, once Grand Chaplain of Freemasons. He took up the duty in a chivalrous manner out of respect for the beneficent spinsters, and has carried it through at leisure, with the help of a sister who contributed a series of commentary foot-notes. Smart's notes other than those in diary-form proved something of a tangle, and required careful editing. The result is in effect an autobiography, if rough and incomplete. The record is of consummate interest, in the way of reflecting the temper of the plain English musical world of the late Georgian and early Victorian eras; plain, but decidedly shrewd, and by no means deficient in assessing merit.

The following pages, compiling matter from this volume and elsewhere, will aim at presenting the subject as at any rate a readable whole. Viewed as biography there must still here be considerable lacunae, which perhaps the research of others may hereafter fill in. The subject will in this issue be taken down only to 1825, or Smart's 49th year; leaving to a subsequent issue the continuation, with important record of 1825 foreign tour, etc.

George Thomas Smart was born on 10th May 1776 at his father's house above-named, 331 Oxford Street, London. As a small child he went to Shepton Mallet (Somerset), where with his maternal grandmother. Then to one Castleneau's school by Dean Street, Soho. Then Pike's school, Ashford, Kent. According to this diary-autobiography, his father got him into the Chapel Royal in 1783, or at age 7; such things are not done nowadays. He was there till Christmas 1792, when he would be 16½. According to this he was chorister full 9 years. Master of the choristers was then Edmund Ayrton (1734—1808), who had in 1780

succeeded as such James Nares (1715—1783). Joint holders of office of "Organist and Composer" throughout the time were Thomas Sanders Dupuis (1733—1796) and Samuel Arnold (1740—1802); from both of whom the boy had lessons. He was taught the pianoforte by John Baptist Cramer (1771—1858), and on March 6th 1790, at age 14, he played a Dussek concerto with orchestra at the Italian Opera House. After his voice had broke, he was employed as deputy organist by both Dupuis and Arnold (the latter also at Westminster Abbey from 1793). The Industrious Apprentice has never failed to find his account in the English cathedral organ-loft. Smart lost no chances, and the Chapel Royal made his (as many others') fortunes.

When he had returned to his father's house, that parent made a not injudicious compact with him. In return for board and lodging he taught certain pupils whom his father handed over to him; but within the family the father paid him 2/6 an honr for teaching the younger brother Henry, and the sister Mary Anne.

In 1794 was the Haydn "drumming" incident of the anecdote books. He was then only 18. He had better tell his relations with Haydn in his own terms: —

In the year 1794 Haydn came to London for the second time, his first visit having been in 1790, to conduct his twelve grand symphonies for Salomon's concerts. He conducted some of Salomon's concerts in the Hanover Square Rooms. At that time, and in 1794, the orchestra was at the other end of the room, where the royal gallery now is. This change was made when the "Antient Concerts" were removed from the Tottenham Street Rooms to those at Hanover Square.

At a rehearsal for one of these concerts the kettle drummer was not in attendance. Haydn asked, "Can no one in the orchestra play the drums?" I replied immediately, "I can." "Do so," said he. I, foolishly, thought it was only necessary to beat in strict time, and that I could do so. Haydn came to me at the top of the orchestra, praised my beating in time, but observed upon my bringing the drumstick straight down, instead of giving an oblique stroke, and keeping it too long upon the drum, consequently stopping its vibration. "The drummers in Germany," he said, "have a way of using the drumsticks so as not to stop the vibration"—at the same time showing me how this was done. "Oh, very well," I replied, "we can do so in England, if you prefer it." It was Haydn, therefore, who first taught me to play the drums, a thing I had never attempted before that day, and have not done often since.

At these concerts I used to play the violin or viola at half a guinea per concert. Garabaldi, a celebrated double-bass player, taught me the violin. Many foreigners were employed by Salomon at these concerts at very low salaries. At the rehearsals most of the professors wore their great coats only, I suppose in order to save their other coats for the performances.

During his first visit to this country, in 1790, Haydn came to the Chapel Royal. He was so pleased with Dr. Dupuis's extempore fugues, that meeting

the doctor as he came downstairs from the organ loft, after the service, he gave him two kisses in the Ambassadors' Court. This I saw him do, and I was very much surprised at that time at the operation.

Choristers began singing man's voice full early in those days. Smart, to earn a trifle, was regularly singing chorus-bass from 1794 in the Italian Opera at Haymarket, and at the Ancient Concerts alias King's Concerts (allmost all Handel music) which shifted in 1795 from the Tottenham Street Rooms to the Opera House. Joan Bates (1740—1799), an ardent assiduous amateur, had established these Ancient Concerts in 1776, and "conducted" them as it was called at the organ. Smart says that he turned over for Bates in that capacity in 1796 and 1797; but Mackeson in article Ancient Concerts, and Husk in article Bates of Grove's Dictionary, say that Bates gave up the conductorship in 1793. Smart's memory may have been at fault as to date or detail. At the age of 19 he also began his career as a Freemason, entering himself on 18th June 1795 in the fashionable "Burlington" lodge. At age 20, fully fledged as organist, harpsichordist and teacher, he had left his father's house, and must have been earning quite a respectable income. By the end of 1802, when he was only 26 years old, he is found paying £ 815 for the sixty-five year lease of the house 91 Great Portland Street, in which he lived great part of his life, and in which as his guest 24 years later Weber died. The record of those 6 years of industry, thrift and success (exact picture of a London musician's life a century back) comes out also best in its own homely words: —

In the year 1796 I took lodgings at 23 Margaret Street, Cavendish Square, on the second floor, for which I paid half a guinea a week. I also rented with Mr. Charles Knyvett a stable, which was situated in the top of the narrow road where now schools have been built, opposite an entrance to Langham Church. The church at that time was not built.

I was in this year organist at St. James's Church, in the Hampstead Road. I forget the date when I was appointed, but it was at the time when the chapel was first opened. I had but half the salary, i.e. ten pounds a year, giving up the other half to a Mr. Wafer, a blind man, until his death. Later, I applied for the post of organist at St. James's, Piccadilly, upon the death of Mr. Buckley, but Mr. Burrowes was elected. After this the Rev. E. Andrews, whose daughter I taught, wrote me a civil letter and caused my salary to be raised to thirty pounds.

I find that in this year I paid professional visits to Lord Charles Spencer at Wheatfield House, near Tetsworth, Oxfordshire. Later he became post-master-general and master of the mint. It was my custom at this time to dine at a cookshop, usually at the cost of about a shilling, and I believe I wore powdered hair, as my account books show hair-dresser's charges of the kind, and I paid a guinea in April 1797 for a hair-powder certificate.

In 1797 I was three times at Wheatfield House. The first visit was probably to meet the Marquis of Blandford, who succeeded his father as

fifth Duke of Marlborough in 1817; and I took up my freedom at Grocers Hall, being bound apprentice to Mr. Impey, a drug broker, the fees for which amounted in all to three pounds, nineteen shillings and sixpence. I also took lessons in French.

The year 1798 found me organist at Brunswick Chapel as well as at St. James's Chapel in the Hampstead Road. The organ at Brunswick Chapel was formerly in the Tottenham Street Rooms, where it was used for the "Antient Concerts." I began in June of this year an engagement at Colman's Theatre in the Haymarket, at two pounds, eight shillings per week, where I presided at the harpsichord. I was appointed to this situation by Dr. Arnold, who was director of the music and also composer there. I acted as deputy for him without salary when he was organist at Westminster Abbey, and it was for such services that he gave me this appointment and also recommended me to the first school at which I taught. This was the school of a Mrs. Cameron. This lady I was told would be guided in her choice by the approval of a Mr. Twiss. I had heard that he was a tremendous critic and formed his judgment on the performer's efficiency in sight playing. I told Dr. Arnold I was afraid to encounter so formidable a judge. He told me to go to Mr. Twiss's house, and added, with a comical expression, that Mr. Twiss was stone deaf. I went. The first question put to me was: "Can you play at sight?" I boldly answered "Yes." He then placed before me a very difficult sonata, and put his ear close to the pianoforte. I saw at once that the sonata was too much for me, but I dashed at it and rattled over the right and wrong notes. Mr. Twiss expressed his perfect satisfaction and reported to Mrs. Cameron that I must be a very capable teacher. With Mr. Twiss I was intimate for some years. He became very poor, and published, besides the account of his tour in Spain, a curious work in two volumes to which I subscribed. He was an excellent billiard player, and used to teach his son, using a walking-stick, with which he could beat many good players with the cue. Through Mr. Twiss I first became acquainted with Mrs. Opie, formerly Miss Alderson, the novelist and poet, who was then a lively woman and a good ballad singer. She subsequently turned Quakeress—at least in her dress. I renewed my acquaintance with her many years after at her residence in Norwich.

The leader of the band at the Haymarket Theatre at this time, and also at the Theatre Royal, Drury Lane, was a Mr. Shaw. He had a peculiar way of whistling through his nose rather loudly when bowing a *forte* passage. Some of the strangers who were seated close to him in the orchestra would ask if there were a dog near them which was making this noise. He never would acknowledge that it came from himself. During my employment at the Haymarket Theatre I remember John Edwin, the actor, who was succeeded by John Fawcett, Jack Johnstone, Charles Kemble, who then sang in the opera with Mrs. Bland, and Mr. Snell, also Jack Bannister. Colman was then proprietor, and after him came Morris, with whom I quarrelled.

I played at a Freemasons' concert on April 12th 1800, but whether on the violin or pianoforte I cannot now remember. It was at this time that I sold the copyright of my book of pianoforte lessons to my father for twenty pounds. I also gave a concert at the Assembly Rooms, Enfield, the profits of which amounted to twenty-five pounds.

In this year I began taking lessons in Italian from Signor Nardini.

In the month of August, 1801, I moved from Margaret Street to 91 Great Portland Street. At first I lodged on the second floor, P. Meyer was on the first floor and Mr. Collyer had the dining-room floor. The room which subsequently became the back spare bedroom at the top of the house was then fitted up as a chemical laboratory, and contained a furnace, and part of the floor was covered with iron. The room in the basement which was afterwards given to my manservant was then a workshop.

This year I paid professional visits to Bristol, Bath and Trowbridge, and spent part of the summer on a tour through Hastings, Dover, Maidstone, etc. I continued my engagements at the Haymarket Theatre and at St. James's Chapel in the Hampstead Road. During one of my visits to Bristol, or Bath (I forget which), not having an admission ticket to one of the concerts, I went up into the orchestra and placed myself among the bass chorus singers. Not being known there, one of the men asked me whether I was a "counter" or a "starter". Not understanding the meaning of his question, my reply was, "I am not a counter-tenor". "I am aware of that," he said, "or you would not be sitting among the basses." He then went on to explain that when two men sang from the same book, in order to save the trouble of both counting the rests only one of them counted the time, who was therefore called the "counter." When he hed completed the proper number of bars' rest he gave his companion a push, and this man took up the point immediately and was therefore called the "starter."

In 1802 I met with an accident, being thrown out of my chaise going into Enfield. I was attended by Dr. Clarke, with whom I became very intimate, often dining and sleeping at his house.

I gave a grand concert at the Assembly Rooms at the Angel Inn, Edmonton, on June 11th.

My journeys out of London necessitated my taking furnished lodgings at Hornsey at a guinea per month.

I was intimate at this time with Mr. Broadwood, senior, who, on May 5th, presented me with a grand pianoforte, and also showed me great kindness in the following matter. I purchased the lease of 91 Great Portland Street this year of Mr. P. Meyer for the sum of eight hundred and fifteen pounds, together with some furniture left in the house. This lease expired in 1867. I was obliged to borrow from Mr. Broadwood the sum of two hundred or three hundred pounds, and I offered to assign to him the lease as a security for repayment. This he declined, saying, "It would cost you some money to make a legal assignment of the lease to me. If you are honest you will pay me when you have the means," which, thank God, I soon had. I shall never forget his kindness.

It was I think in this year that I was present at a dinner at Lady Hamilton's, at Merton. Lord Nelson was there, as also Madame Catalani and her husband, M. de Valabrègue. The latter, it being a warm day, insisted on bathing in a small piece of water on the lawn, where many ladies and gentlemen were walking waiting for dinner. M. Valabrègue consequently was unable to undress, so he went into the water without taking off more than his coat. Madame Catalani made him take from his shirt a costly pin, which she gave me and requested me to keep it in remembrance of herself and her husband's folly. Grey, the jeweller, informed me that it was worth fifty pounds, and might sell for more.

In between Alexandria (which gave Bonaparte's Egyptian curiosities to the British Museum) and Trafalgar, the French and English had a short respite of war, viz. 18 March 1802 to 13 May 1803. Tourists went over from here in shoals. Among these George Smart the elder and his two sons George and Henry, on a six-weeks' visit to Paris, 23 June 1802 to 3 August 1802; Dover, Calais, Boulogne, Paris, Rouen, Dieppe, Brighton. George junior learnt French diligently. Every night also he sat down and wrote an excellent diary. The following is a fair specimen, good style for a young man of 26 who had no pretensions to literary accomplishment: —

It is about one hundred and ninety-eight English miles from Calais to Paris. We set out at five a.m. and arrived in Paris soon after eight on Tuesday morning, travelling day and night. Seventy-nine post horses performed the journey, not with ease, as the long whips of the postillions in their long boots testify. I never heard such a cracking of whips as they made in my life, especially when we had six horses, for then we had two postillions smacking away one against the other. Sometimes they smoked as they drove, they were poor wretched-looking men. The whole is directed by a person styled a conductor, who is seated in the front, which is called a cabriolet, something like an awkward gig stuck before the front of a stage-coach— ridiculous, but by far the most pleasant part of the machine in my opinion. At the conductor's command the drivers proceed faster or slower and take the part of the road he directs. He likewise fixes the places where the passengers are to stop and dine, etc., in short he is absolute and like the guard of our mail-coach has everything under his care. I rode all the way, except two stages, with him in the cabriolet, notwithstanding that it rained hard several times.

On 30th June 1802 in Paris they came across "Sir John Gallini", then aged 74. This curious person Giovanni Andrea Gallini (1728—1805) was born in Florence, went as dancer to Paris, came at age 25 destitute to London, was engaged at Haymarket, became there ballet-master and ater stage-manager, at age 34 published an entirely purloined Art of Dancing (London, Dodsley), gave lessons in family of 3rd Earl of Abingdon (1692—1760), whose eldest daughter Lady Elizabeth Bertie fell in love with him and secretly married him some time before he was 40 and then after having 3 children by him separated from him, was made by Pope Clement knight of the Golden Spur and so erroneously called "Sir John" in England, employed the money brought him by his wife, at age 46 along with John Christian Bach and Charles Frederick Abel built Hanover Square Rooms, at age 58 leased the Haymarket, lost a fortune when it was burnt down 3 years later, at age 77 died still a dancing-master and occupying a single dwelling-room at Hanover Square Rooms.

The sensible Paris diary prints out into 35 pages. Here is part of entry for 9th July 1802: —

This evening was spent at the great French opera house. It is not quite so large as ours, but shows the company better. The dancing and decorations are far better than ours, the choruses go extremely well, but the recitatives and singing are horrid, nothing but ranting, squalling and bawling, only exceeded by the applause of the singing. It is the fashion of the audience to sing with the performer. The ballet was Psyche, the opera Iphigénie en Aulide. At one time I counted nearly two hundred performers on the stage. The orchestra consists of ninety performers, a maître d'orchestre, with a small roll of wood in the middle of the orchestra, conducts. He stands with the score before him and answers the purpose of the prompter at our opera house, they have no other prompter. They admit that all the players in their orchestra are approved performers. The number of our orchestra is fifty, one quarter of which are good for nothing, and yet we produce double the effect. Their wind instruments are shocking, they had oboes in this orchestra I observed, but clarionets instead in all the other orchestras. As it is impossible to support the establishment of the house by the money taken at the doors the whole concern is under the management of governors who make up the deficiency. All the performers are on a yearly salary, they play three times a week all the year round, and are allowed a pension for life when too old to sing or play. This is proper, for after a man has contributed the prime of his life to the amusement of the public it is but right that they should contribute to his comfort when he is no longer able to earn for himself.

Ten thousand English were caught in France at the renewal of war, and some were kept there 11 years till Bonaparte's abdication. But, as will be seen, the Smarts had got safe home.

On 29 May 1804 Smart, aged 28, got himself elected a liveryman of the very ancient City of London Grocers' Company (going back under that name to XIV century, and much further as "Pepperers"), and thus clothed himself with civic rank. For his apprenticeship see 1797 above. He attended his first dinner at Grocers' Hall on 9 Nov. 1904, and took his father as guest. Latter was then, or shortly after, failing in the brewery business: —

In 1807 my father and mother came to reside with me at No. 91 Great Portland Street, where too Mr. Pohlmann lodged with me and Mr. Edmonds who was then my apprentice. The latter paid me at the rate of twenty-five pounds per annum for his rooms.

Madame Catalani's concert took place on Sune 12th of this year, and it was I think at this concert that M. de Valabrègue, her husband, found fault with my accompaniment. High words passed between us and a challenge was expected. Instead of this, however, I received from him the next morning a snuffbox bearing the inscription "Un gage de paix."

At end of 1810, aged 44, he went over to Dublin to conduct some concerts, and was knighted. It is said as the result of a convivial meeting. He never lost an opportunity [1]). This title was invaluable to Smart. Here is what he says about 1811: —

1) For résumé of musical knighthoods, see Zeit. IX 221, March 1908.

On January 1st, 1811, I received the honour of knighthood from the Duke of Richmond, in Dublin Castle, the fees for which amounted to £66. 13s. This month my assistant, Edmonds, died, and I obtained the services of Mr. J. Clarke, who gave lessons for me at various schools when I was unable to attend, receiving half fees.

During this year my first professional visit to Hamilton Palace took place. I met there amongst others the Earl and Countess of Dunmore, Lady Primrose, Lord Kinnaird, who is very found of thorough-bass, Mr. Dugald Stewart, professor of philosophy at Edinburgh, the Marquis of Queensberry and Mr. Jeffrey, the editor of the Edinburgh Review.

This year I took thirteen lessons on the scales of wind instruments from Mr. Eley, a violoncello player and master of the Duke of York's regimental band, at seven shillings per lesson.

The Duke of Sussex[1] presented me with a snuffbox and I purchased his portrait from Mr. Harlow, the painter of some historical scenes from Shakespeare, for fifteen guineas. I had previously recommended Mr. Harlow to the Duke, who employed him to paint the portrait of Mrs. Billington, which was afterwards in the possession of Mr. John Sawyer.

In August of this year I paid a visit to Mr. James Broadwood, at Lyne Farm, near Worthing.

Mr. Joshua Smith was Lord Mayor this year and employed me to conduct at some parties at the Mansion House and also at a water party in July. This gentleman offered through me to give or sell to the Duke of Hamilton some papers belonging to the late Lady Hamilton, but the Duke declined the offer. Mr. Smith had shown great kindness to Lady Hamilton, paying her debts and buying her a house at Richmond. She came to great poverty, and I recollect subscribing for her when she was in the King's Bench Prison or in the Rules of the Bench.

Signor Siboni, the well-known tenor, was one of the singers at Braham and Naldi's concerts in this year, and he left London without my having had the opportunity of paying him a sum of sixty-three pounds, which was due to him. As I obtained no reply from him, the late Samuel James Arnold, the dramatist and composer, offered to undertake if I paid him four shillings and sixpence down to pay me sixty-three pounds if ever I were called upon to produce it. I accepted his offer on the 26th of June. The sum was never demanded·but it remained with me by desire of Mrs. Billington, Braham and Naldi, until feeling I had no right to keep it, I eventually found out through Mr. J. B. Heath, the founder of the famous City Concerts in 1818, and governor of the Bank of England, the place where Siboni's family resided and paid the money in July, 1843, to his widow.

In 1813 he became one of the 30 original members of the Philharmonic, started 8th March 1813 at Argyll Rooms; W. Ayrton treasurer, H. Dance secretary. Between then and 1844 he conducted 49 Philharmonic concerts. From 1813 to 1825 he conducted the Lent Oratorios

1) Augustus Frederick (1773–1843), sixth son of George III, was born at Buckingham Palace and educated at Göttingen. Created Duke of Sussex in 1801. Supported progressive political policy. Was Grand Master of Freemasons; also President of the Society of Arts and of the Royal Society.

at Drury Lane and other theatres; at one of which (Drury Lane, 14 March 1814) he brought out Arnold's English version of Beethoven's Mount of Olives (Christus am Oelberg, written 1801, published 1811). Here is his entry for 1814 and 1815: —

Early in 1814 (January 13th) I went with P. Meyer to Mr. Samuel Whitbread's house, where I acted "Fustian" with the late S. J. Arnold in *Silvester Doggerwood.* Richard Brinsley Sheridan was one of the guests.

On July 4th of this year I went through Cambridge for theatricals there at the house of Barham Livius, of Trinity College, the amateur composer of operetta, etc., who altered *Der Freischütz* from the German original for its first performance on October 14th, 1824. Miss Sarah Booth, of the Surrey theatre and later of Covent Garden, was one of the actresses.

In September I paid a professional visit to Hamilton Palace, journeying by the sea. Among the guests were the sixth Duke of Devonshire, the Earl and Countess of Dunmore, Lord Luccuth and Lord Alloway (Scotch judges), Sir William and Lady Maxwell, the Earl of Rosslyn, Professors Jardine and Young, both learned in Greek and of Glasgow, besides Miller, Milne and many others.

On October 12th, 1815, I took my memorable journey with J. C. Cameron to Weymouth to visit the Princess Charlotte. I saw her on the evening of the 14th. I had the honour of giving lessons to Her Royal Highness at Weymouth in both 1814 and 1815, and of presiding at her musical parties there and also at Claremont in 1817.

He does not mention that on 10 Feb. 1815 he gave at Drury Lane the first performance in England of Beethoven's Battle Symphony (Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, op. 91, commemorating battle of 21 June 1813) of which he had specially procured a copy from Vienna. This was to London of 93 years ago what Tschaikoffsky's "1812" is to today's "Promenades", and had a great run. Whether "intelligent mediocrity" is the proper description of Smart in his totality[1]) will be discussed when handling his relations with great composers. There was nothing mediocre in his activities at any rate, which were begotten of a good constitution and Wessex shrewdness. The clever schoolboy, zealous language-student, indefatigable teacher, and self-advancing freemason, liveryman and musical knight, here shows himself as active public-caterer. In fact he introduced Beethoven to England, as much as Salomon had Haydn.

Beethoven read of the above in "Wiener Zeitung" of 2 March 1815, so took himself to his friend the English-speaking Vienna banker and amateur violinist John Häring, to prosecute matters with Smart. The Härings (rectè Harenc or "herring") were a Breton family, much scattered. Best known member is the later author Wilhelm Häring (1797—1871); began career as novelist in 1823 by passing off two novels of his own

1) See Zeit. IX, 195, Feb. 1908, and "Times" of 16 Jan. 1908.

as German translations from Sir Walter Scott, with pseudonym Wilibald Alexis; edited "Berliner Conversationsblatt", etc.; his Gesammelte Werke in 20 vols. (Berlin). John Häring of Vienna had been much in England, and known Smart. Here is the original English letter shown in Alexander Wheelock Thayer's "Ludwig van Beethoven's Leben" [1]) in German. So also printed by Kalischer, at ii, 267. Häring wrote out the English enclosure of 16th March on Beethoven's instruction, and took Beethoven's signature thereon. Smart received the letter on 9th April 1815. It has not prior to this book been printed in English. Thayer points out that all the outside-England rights of the works mentioned had already been sold to Steiner of Vienna: —

My dear Sir George,

I see by the papers that you have brought forth in the theatre Beethoven's Battle and that it was received with considerable applause; I was very happy to find that your partiality to Mr. B.'s compositions is not diminished, and therefore I take the liberty in his name, to thank you for the assistance you afforded in the performance of that uncommon piece of musick. He has arranged it for the pianoforte, but having offered the original to his R.H. the Prince Regent, he durst not venture to sell that arrangement to any editor, until he knew the Prince's pleasure not only with respect to the dedication but in general. Having waited so many months without receiving the least acknowledgment, he begged me to apply to you for advice. His idea is to dispose of this arrangement and of several other original compositions to an editor in London, or perhaps to several united, if they would make a handsome offer; they would besides engage to let him know the day of the appearance for sale of the respective pieces, in order that the Editor here may not publish one copy before the day to be mentioned. At the end of this letter follows the list of such compositions with the price which the author expects. I am persuaded, Sir George, you will exert yourself to benefit this great genius. He talks continually of going to England, but I am afraid that his deafness, seemingly increasing, does not allow him the execution of this favourite idea. You are informed without doubt that his opera *Fidelio* has had the most brilliant success here, but the execution is so difficult that it would not suit any of the English houses. I submit here his list with prices. None of the following pieces have ever been published, but N. 2, 4 and 9 have been performed with the greatest applause:—

1. Serious Quartetts for 2 Violins, tenor and bass	40	Guineas
2. "Battle of Vittoria"—Score	70	„
3. "Battle of Vittoria," arranged for pianoforte .	30	„
4. A Grand Symphony—Score	70	„
5. A Grand Symphony arranged for the P.F. . .	30	„
6. A Symphony key f score	40	„
7. A Symphony arranged	20	„
8. Grand Trio for the Pianoforte Violin Violoncello	40	„
9. Three Overtures for a full orchestra—each . .	30	„

1) Vol. iii, 335 (1879 Berlin, W. Weber issue).

10. The three arrangements — each . . . . 15 Guineas
11. A Grand Sonata for the Pianoforte and Violin 25 „

The above is the produce of four years' labour.

"Our friend Neate has not yet made his appearance here, nor is it at all known where he is roving about. We—I mean mostly amateurs — are now rehearsing Handel's *Messiah*—I am to be leader of the second violins; there will be this time 144 violins—first and second together, and the singers and remainder in proportion. I have been so unfortunate as not to receive a single line of answer from England since my stay in Vienna which is near three months; this discourages me very much from writing, for I have dispatched immediately after my arrival several letters and have been continuing to send letters, but all in vain. Amongst those to whom I wrote about two months ago is our friend Disi—pray if you meet him give him and his very respectable family my best regards. I have passed so many happy hours in his house, it would be highly ungrateful for me to forget such an amiable family.

Beethoven happening to call on me just now, he wishes to address a few lines to you, which you find at the bottom of this. My direction is:

Monsieur Jean de Häring
Nr. 298 Kohlmarkt
Vienne.

Poor B. is very anxious to hear something of the English Editors, as he hardly can keep those of this city from him, who tease him for his works.

"Give me leave to thank you for the trouble you have taken several times, as I understand, in taking my works under your protection, by which I don't doubt all justice has been done. I hope you will not find it indiscreet if I solicit you to answer Mr. Häring's letter as soon as possible. I should feel myself highly flattered, if you would express your wishes, that I may meet them, in which you will always find me ready as an acknowledgment for the favours you have heaped upon my children.

Yours gratefully,
16th March 1815 Ludwig van Beethoven.".

And now I shall beg, my dear Sir George, not to take this long letter amiss, and to believe that I am always, with the greatest regard,

Your most humble and obedient servant,
19th March 1815 John Häring.

Here is another characteristic English-written letter received next year on 25th 1816 over Beethoven's signature; in all probability written by Häring as above. This cannot be traced in German collections: —

Dear Sir George,

Mr. Häring told me often that you directed and kindly arranged that my compositions were performed with vigour and success. This induces me to hope that you will also take some trouble with the artist and assist him in a perplexity quite as unexpected as it is unmerited. I gave to Mr. Neate in great confidence in his honour and his views the following works. His intention was, as he said, to hand them all to the Philharmonic Society in my name, which Society would in lieu of any Honorarium or gift arrange

a benefit concert for me. He mentioned this plan whenever he came here, adding that the execution would be the easier as he would come again into the direction of that society on his return. However I heard nothing more of him or my works for many months. With astonishment I read in the papers an account taken from the *Morning Chronical* mentioning with enthusiasm the effect which one of my new symphonies had produced, and I suppose it was that in A, but I heard nothing from Mr. Neate. At last after many applications he wrote me a letter, which I am sorry to say, throws his character in my eyes in a very bad light. He pretends to be in love with a young lady to distraction—he is to be refused if he continues to follow his profession, etc. Before he ends, he very dryly says, that having given my three overtures to the above Society, they have spoilt all to such a point, that he lost all courage to undertake something for me. He on account of that young lady is prevented from playing my Sonatas in public, etc. I own that the three overtures do not belong to my best and great works, they being all occasional pieces composed for the Theatre. The one in C did not displease when performed on the 4th of October last year in the presence of Mr. N. The one in E flat was composed for the opening of the Theatre in Pesth in Hungary and pleased. The 3rd in G is the overture of a little afterpiece, of course the style could not be great—it was often performed here and always with applause. It is calculated not to begin a concert, but to be performed in the middle. Mr. Neate had in his possession other more essential works, he chose those three and it is very unfortunate that on account of them according to his judgment my musical name is all at once sunk to nothing. He paid twenty-five guineas for each of these overtures as his property according to a formal writing I gave him, but for all the other manuscript works which I gave him, he returned nothing at all, not even a complimentary letter of acknowledgment or thanks. These works are:

Score of a Symphony in A. First movement in A, second in A minor, third in F, fourth in F.

Score of a great Cantata, consisting of a Chorus in A No. 1, No. 2, Rec. in B with Chorus in F. No. 3, Rec. in B and air with chorus.

No. 5 Rec. in A and Quartett in A, No. 6. Chorus in C.

Score of a Grand Opera: Fidelio.

Do. of a great Chorus in D. Words of Göthe: Tiefe Stille.

Do. of a Quartett in F minor for 2 Viol., ten. and Bass.

Do. of a Sonata in C Piano and Violoncello.

Do. do. do. do.

N.B. The Quartett is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public. Should you wish for some Quartetts for public performance I would compose them to this purpose occasionally. I mention here that I should like to receive regular orders from England for great compositions. All the above compositions were delivered to Mr. Neate in confidence and with the power to dispose of them for my sole benefit in London. I still am the right owner of them. The 5 guineas, which he has paid for copying them, and for which I thought he would think himself sufficiently repaid by performing them at his leisure, may be restituted to him on delivering the works to you.

I therefore take the liberty to empower you herewith to receive of Mr.

Neate the above cited 7 works and I hope to his honour he will have no objection of delivering them into your hands. My view is that you should first select some of them, and arrange a concert for my benefit. After that you are welcome to give one or two nights for yourself—I hope it will be with success. Finally you'll please to offer these works of which some at least will easily enough find purchasers, for sale, I leave it entirely to the high sense of honour and love for the art, which Mr. Häring repeatedly assured me none possessed more than yourself. At least I am thoroughly persuaded that the two Englishmen, who have treated me very ill—very meanly—are very rare exceptions of the general character of your great nation. These two are the Prince Regent and Mr. Neate—enough of them!

All I beg you is to favour me with an answer as soon as possible. The season in your great city is soon coming, and I should wish to know my fate, and am very anxious to publish most of the above works here, which I will not do before your answer. Mr. N. wished I should dedicate the two Sonatas to him and I promised it—if he does not desist himself let it be so. (I hope my signature is sufficient to effectuate the delivery of the music to you as is my will and wish. Should anything be wanting, I am ready to perform it.)

(Signed) Ludwig van Beethoven.

My direction is: M. Louis Van Beethoven,
Sailerstette 3 Stock,
No. 1055 and 1056 a Vienne.

In 1817 Smart became an original member of the revived Concentores Sodales; glee-club for composers of glees (ran till 1847). In Beethoven's letter to Ferdinand Ries in London of 9 July 1817, half closing with the Philharmonic for a visit, he says that he shall be delighted to meet "den braven Sir George Smart"[1]).

In 1818 Smart began conducting Baron Heath's City Concerts abovementioned (City of London Tavern). The same year, through Cipriani Potter (1792—1871) then studying at Vienna under Emanuel Aloys Förster (1748—1823) and acquainted with Beethoven, he made proposals to latter for a "new oratorio"; nothing more is known of this; many others were in the field[2]).

His own record for 1821—1824 cannot, as far as it goes, be improved upon. But it may be added that he was constantly conducting in the provinces. In 1823, a Liverpool Festival; 1824 ditto at Bath, Newcastle, Norwich and Edinburgh. Conducting then meant a vast amount of preliminary detailed labour in connection with manuscript parts; also much personal organization which nowadays falls to committees and secretaries. Also in 1823 he became one of the four in the original "Board of Professors" at Royal Academy of Music, opened in March of that year (Crotch principal): —

1) Thayer-Deiters-Riemann, iv, 33, Breitkopf and Härtel, 1907.
2) Cf. Thayer-Deiters-Riemann iv, 98.

In March, 1821, I conducted a concert at the Egyptian Hall at the Mansion House at which Queen Caroline was present, in aid of the fund for the erection of schools for one thousand boys and five hundred girls, in North Street, City Road. The late Lord Mayor, the great friend of Queen Caroline, Alderman Wood, was there, with whom I dined twice this year. On February 10th, 1822, remarks appeared in the *John Bull* newspaper upon my conducting at this concert, which might have been destrimental to my position as I was that year appointed one of the organists at the Chapel Royal, but an apology was made in the paper on March 17th. At this concert a gentleman insisted upon forcing his way into a reserve place not far from where the Queen was seated near the orchestra. He was immediately arrested by order of the Lord Mayor and taken to the Poultry Compter Prison and nothing more was thought about him until the time when the principal performers, etc. were at supper in Wilkes's Parlour at the Mansion House, when some one said to the Lord Mayor, "I think you have been too hard on this person in sending him to prison for attempting to get a seat for which he had paid." "Oh, send for him," said the Lord Mayor, and in due time the gentleman arrived and was highly indignant and talked of prosecuting for false imprisonment, etc. The Lord Mayor desired him to sit next him at the head of the supper table and made him take three or four glasses of wine, which, with a little blarney from his lordship, so pleased him that he was perfectly satisfied with the apology made to him.

I conducted three Royal concerts at Brighton on the 19th, 20th, and 21st of April. At one of them King George IV remarked to me, "A crowded room at the Mansion House?" alluding to the concert just mentioned, from which remark I understood that the part I had taken upon that occasion had produced no ill effects in the mind of His Majesty. At one of these three concerts, which took place at the Pavilion, the King abused Miss Stephens'[1]) singing and said to me, "You conductors force a performer upon the public, whether capable or not. Now, Sir George, you know that Miss Stephens is not a great singer—give us your candid opinion." I saw that many of the performers were listening for my answer, so I replied, "It would be presumptuous in me to offer an opinion to your Majesty, who is so good a judge in musical affairs." "Well done," said the King, "that is the sort of answer which will carry you safely through every Court in Europe!" I was not so fortunate in my reply to his next question, which was why the Italian Opera House band did not go well together. Not wishing to condemn the band, I said, "The building of the orchestra is not in a straight line, but being circular——" "Come, come," said the King, "you have made one hit to-night and that will suffice. I did not ask how the orchestra was built but why it did not go well."

At one of these concerts I asked Christian Kramer, the Master of King George IV's famous band, how it was that the King was so perfectly satisfied with the tempi taken of all Haydn's Sinfonias, His Majesty being so fastidious. "Why," said Kramer, "His Majesty always beats time to every movement. I watch him and beat the same time to the orchestra."

On July 19th, 1821, occurred the coronation of George IV at Westminster Abbey. I was appointed a deputy for Mr. Salmon, the father-in-

1) In 1838 Kitty Stephens (1791—1882) became second wife of the octogenarian fifth Earl of Essex.

law of Mrs. Salmon—the great soprano vocalist—and gentleman of the Chapel Royal, by the Rev. William Holmes, Sub-Dean of the Chapels Royal, and after the banquet in Westminster Hall I brought home a figure taken off the table. We had great difficulty in finding the dining-room appropriated to members of the Chapel Royal, and the Chapel Royal boys rushed into a room which was not intended for us at all. We followed and had a good cold dinner, from which we were called down to sing "God save the King" at the top of the Hall near the Royal table. It was a fine sight to see the champion on horseback riding up the Hall.

At the coronation the orchestra in the Abbey was erected over the communion-table and an organ was erected for the occasion in a gallery. Mr. Charles Knyvett, as organist of the Chapel Royal, presided. Orders were given that Queen Caroline was not to be admitted, but she came and got out of the carriage at the cloister door in Dean's Yard, near which we, the choir, were waiting to enter the Abbey. I told Lady Anne Hamilton, her lady-in-waiting who was with her, that the Queen would not be allowed to enter, but she passed on and soon returned, being refused admittance, and departed in her carriage.

On January 25th, 1822, I was appointed organist of the Chapel Royal, St. James's, by the Very Rev. Dr. William Howley, then Bishop of London, and performed my duties as such for the first time on February 17th, at both morning and evening services. I received my warrant on April 1st, and on June 5th in the following year I was given my first quarter's payment as organist, namely, fourteen pounds, nine shillings and sixpence. Mr. Cooper senior[1]), assistant organist at St. Paul's, acted for me as my deputy.

As I have previously stated, Dr. Dupuis gave me some lessons on the organ in the Chapel Royal after I left it as a boy. He was rather a sharp master and would sometimes rap my fingers with his watch-chain, holding the watch in his hand. It was from him that I learnt my organ-playing. My knowledge of sacred music I acquired at the Chapel Royal, and my knowledge of Handel and the ancient masters when I turned over the leaves for Joah Bates, who conducted the organ at the "Antient Concerts" then held in Tottenham Street. Most fortunately too for me, my father, with the most excellent judgment, engaged the justly celebrated pianist, Johann Baptist Cramer, to give me pianoforte lessons at ten and sixpence each, and it is to him that I am indebted for my knowledge of modern music and the style of performing it.

It may be worth while to enumerate the fees and expenses which I incurred upon my appointment as organist of the Chapel Royal. They were as follows:—

	£	s.	d.
Present to W. Hall, my servant, for taking my letter of thanks to the Bishop of London	1	0	0
Fee to Mr. Bonder (at Mr. Hodgson's) Feb. 1st, the Bishop's secretary, paid at his office, 27 Parliament Street, for making out the warrant for the Bishop's signature	2	2	0
Paid Mr. Cameron for stamp on parchment for the Sub-Dean (Mr. Holmes) to make out my appointment as organist	4	4	0

1) His son George Cooper junior (1820—1876) on the death of John Bernard Sale succeeded latter as one of the organists of Chapel Royal.

	£	s	d
Fee to the Sub-Dean (Feb. 8th) when he swore me in at General Bell's house	1	1	0
Present of a diamond and ruby ring to Mr. Latour	5	0	0
Cost of a dinner-party at my house to Messrs. Latour, Dance, etc., exclusive of wine	5	0	0
Dinner at my house to the Sub-Dean and T. Marsh, Esq., exclusive of wine	6	8	0
Fee to the Chapel Royal Fund as Organist	5	0	0
Present to the Chapel Royal boys the first time I did duty as organist, say	1	0	0
Present to the old deputy organ-blower	0	5	0
Mr. Martin, at Lord Chamberlain's office, for signing my warrant	0	6	8
The Board of Green Cloth (Lord Steward's office)	0	18	8
Paid to Mr. Howse, Sergeant of the Vestry (at Lord Cholmondeley's), for sending me the cheque book to have my Warrant signed therein	0	10	6
My expenses as steward of the Chapel Royal feast	3	3	0
Ditto as explained below	4	14	0
	£40	12	10

With regard to the Chapel Royal Feast, which was held at Freemasons' Hall and for which Mr. Cuff's bill came to £48. 12s., the Rev. W. Holmes, the Sub-Dean, sent the two stewards (Mr. Roberts and myself) thirty pounds, which he obtained from the Lord Steward's office, desiring us after paying Mr. Cuff's bill to pay the residue to the Rev. Dr. Vivian, minor canon of St. Paul's, for the Chapel Royal Fund. There was no residue, and Mr. Roberts and I found ourselves obliged to pay four pounds fourteen shillings each towards making good the deficiency. The Chapel Royal Feast has since been very properly discontinued, and the annual sum coming from the Lord Steward's office is paid into the Chapel Royal Fund. Most of the clerks from the offices of the Lord Chamberlain and the Lord Steward were invited to this dinner, and the Chapel Royal boys attended in their laced coats to sing in the glees.

In June, 1823, we, the choirmen and organist of the Chapel Royal, were summoned by the Bishop of London (Dr. Howley) to a Chapter meeting held at London House, on account of our irregular attendance at chapel. One of our number, Mr. Thomas Welsh [1]), boldly opened the meeting by saying, "We presume your lordship has sent for us to raise our salaries." This took the mild and good bishop by surprise and he replied, "Why not exactly, Mr. Welsh, but if the gentlemen are not satisfied they have the remedy in their own hands, for they can resign." To this no answer was made, but the result of these preliminary proceedings upon the bishop was that he dismissed us with a mild request that we should be more attentive to our duty, and we were glad to get off so easily.

On July 21st, 1824, I dined in the City at Mr. Salomons' to meet Rossini, who made himself most agreeable. He had been paid by Salomons fifty pounds to compose a duet to be played by Salomons and Dragonetti, the great double-bass player.

There was another interesting party which I attended on March 1st, on

1) Welsh (1770—1848) taught Kitty Stephens and married his pupil Mary Anne Wilson (1802—1867). Their daughter married Alfredo Piatti in 1856, an unfortunate match.

board Captain Parry's ship, the *Hecla*, moored at Deptford alongside Captain Lyon's ship the *Fury*. When Captain Lyon returned from his voyage he brought me some native music to arrange for publication in his book of travels which duly appeared. The music was probably very little in the native style.

This year I conducted the Norwich Festival for the first time. I was made a Freeman of the city and presented with a gold snuffbox and taken in the Mayor's carriage in a procession through the streets, a proceeding which seemed to me more like going to be punished than to be honoured.

The year 1825 was memorable for the first trial of Beethoven's Choral Sinfonie on February 1st. Of the twenty-six private concerts I conducted this year one was for Lady Copley, in George Street, Hanover Square. She told me she had been recommended to have a foreigner to conduct it and asked me what I thought about it—a curious question. I answered, "I think your Ladyship should determine for yourself." On which she replied, "Then so I will. You shall conduct it."

In the days of Smart's memoir-jottings here given, the spirit of music-composition had left these shores, and was engaged on a visit to the continent; the English professional musician was as a rule sadly ill-educated; musical journalism, if it is worth talking about, showed an impudent ignorance. On the other hand the English amateur greatly to his honour still kept the torch burning, and the concert-life was far from despicable. Enough has been said to show how a thoroughly able man like Smart profited by the excellent teaching of the Chapel Royal, and built on it in such times a distinguished and exceedingly profitable career.

The succeeding notice will, as above said, deal in full with Smart as an observer of continental musical life, and as a diarist proper.

Mannheim und Italien.

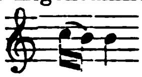
Von

Lucian Kamieński.

(Charlottenburg.)

Kunstgeschichtliche Fortschritte und Wandlungen vollziehen sich nicht ruckweise. Auch da, wo ein überragender Genius scheinbar autonom, nur aus sich selbst heraus und auf sich selbst gestützt, am Werke war, überzeugt man sich bei genauerer Betrachtung, daß auch er nur ein Glied einer festgeschlossenen, langen und allmählichen Entwickelungsreihe ist, daß er seine Strahlen von eben derselben Sonne geliehen hat, die seine Neben-, Vorder- und Hintermänner leuchten läßt: kurz, daß die Meister eben nicht vom Himmel fallen, wie es der Volksverstand längst richtig erkannt und ausgesprochen hat. Auch der Fall Wagner, der infolge seiner Aktualität noch immer nicht unbefangen beurteilt wird, macht davon keine Ausnahme.

Johann Stamitz ist freilich kein überragender Genius, ganz gewiß
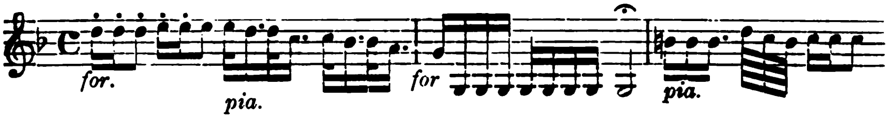
aber ein starkes Talent gewesen. Das beweisen seine von Hugo Riemann neu herausgegebenen Sinfonieen zur Genüge. Auch daran darf nicht mehr gezweifelt werden, daß die sinfonischen Werke Stamitzens und seiner Mannheimer Nebenmänner sich bei den Zeitgenossen großer Beliebtheit erfreuten. Irrtümlich ist jedoch die Meinung, als wären Stil und »Manieren« der Mannheimer, denen Riemann im 2. Bande des 7. Jahrganges der Denkmäler der Tonkunst in Bayern eine ausführliche Abhandlung gewidmet hat, ein neues von Stamitz in die musikhistorische Entwickelung hineingetragenes Element. Der Riemann'schen Ansicht ist bereits Alfred Heuß im 8. Heft des 9. Jahrganges der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft entgegengetreten. Die Notenbeispiele, mit denen er seine Ausführungen belegt, sind, vielleicht mit Absicht, aus verschiedenen Ländern zusammengetragen, und sollen beweisen, daß die von Riemann als Mannheimer Eigentümlichkeit angesprochene »Seufzer-Manier« (der »Mannheimer Vorhalt«  u. ä.) ein »internationales Ausdrucksmittel« sei, das zu allen Zeiten und an allen Orten vorkommen könne. Das ist auch gewiß richtig, dennoch bleibt aber die Tatsache bestehen, daß im Vergleich zu Heußens Vor-Mannheimischen Gewährsmännern dieses »internationale Ausdrucksmittel« bei der Mannheimer Schule ungewöhnlich oft zur Anwendung kommt. Nur bei einem der von Heuß zitierten Tonsetzer wird der »Seufzer« als Manier verwendet, der aber ist kein Vorgänger, sondern ein Zeitgenosse der Mannheimer: es ist Ph. Em. Bach. Die von Bach rückwärtsführende Spur hätte Heuß auf Italien führen müssen, die Heimat der »Seufzermanier«. Statt ihr indessen zu folgen, kam er auf Gedanken über den »Mannheimer goût«, die zwar von den Riemann'schen verschieden, aber keinesfalls richtiger sind. Riemann selbst erkennt in dem Italiener Pergolesi einen vereinzelten Vordermann der Mannheimer, doch auch er hat die gegebene Spur nicht weiter verfolgt.

Ich habe im folgenden versucht festzustellen, inwieweit der Stil der Mannheimer Sinfonieen dem zu Anfang und Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland herrschenden italienischen Geschmack gegenüber auf Neuheit Anspruch haben kann. Die von mir beigebrachten Notenbeispiele sind fast durchweg denjenigen Meistern entnommen, die die italienische Musik nach Deutschland hineingetragen haben, da sie als direkte Vorgänger und Anreger Mannheims vor allen Andern in Betracht kommen. Auf die in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich neu herausgegebenen Wiener Vorklassiker ist hier nicht eingegangen worden, da sie als ihre Zeitgenossen doch schwerlich die Vorläufer der Mannheimer sein können. Die innere Verwandtschaft der beiden süddeutschen Sinfonieschulen ist wohl eher auf ihren gemeinsamen italienischen Ursprung zurückzuführen: ist es doch eine Naturnotwendigkeit, daß zwei Ableger derselben Pflanze, auf gleichartige fremde Böden versetzt, auch ähnliche Veränderungen durchmachen müssen.
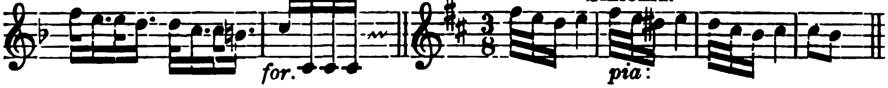
Wenn Riemann sagt, daß das »schnelle Umschlagen des Ausdrucks in Johann Stamitzens leidenschaftbewegten Sätzen« mit Leopold Mozarts »vermaniriertem Mannheimer goût« nicht gemeint sein könne, so wird er trotz Heußens Vermutungen Recht behalten. Plötzliche, motivierte und unmotivierte dynamische Kontraste weisen die Italiener in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Hülle und Fülle auf. Jedenfalls hat die altitalienische Echomanier das ihrige zur Förderung dynamischen Kontrastierens getan, das dann auf dem gewöhnlichen Wege aller künstlerischen Entwickelung nahe am

Absurden vorbei zu einer innerlich begründeten Dynamik herangereift ist. Daß gerade die Italiener die Hauptträger dieser Entwickelung gewesen sind, ist bei der Beschaffenheit des italienischen Temperaments ohne weiteres verständlich. Wir finden da die Kontraste *Fp*, *pF*, auf guten und schlechten Taktteilen, meistens ohne besonderen Grund, ferner berechtigte *p*-Stauungen vor der Kadenz, die darauf im *F* herabfällt, Steigerungen in Sequenzen, wo ein crescendo gedacht ist, auch wenn es nicht ausdrücklich bemerkt wird, rinforzandi, decrescendi, kurz alle denkbaren dynamischen Schattierungen. Z. B.:

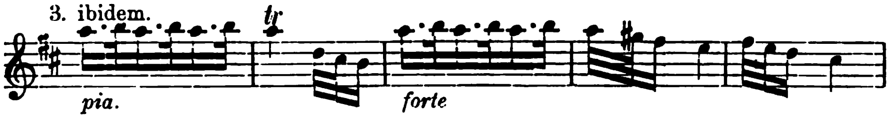
1. Caldara, S. Elena al Calvario.
Aria »Sacri orrori«.
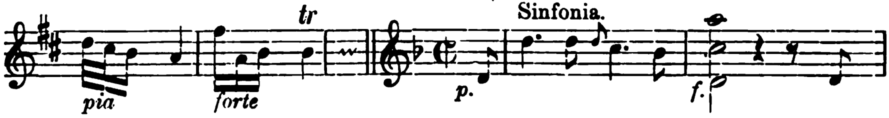


2. Porsile, Giuseppe riconosciuto.
Sinfonia.
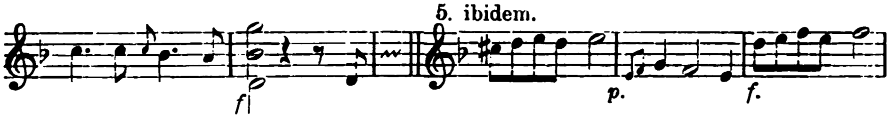


3. ibidem.
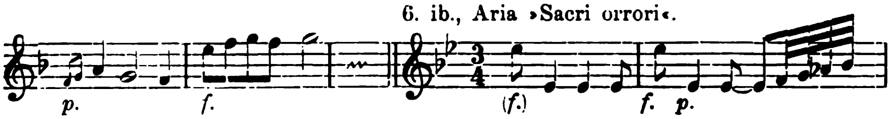


4. Leo, S. Elena al Calvario.
Sinfonia.

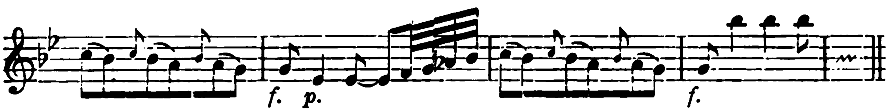


5. ibidem.
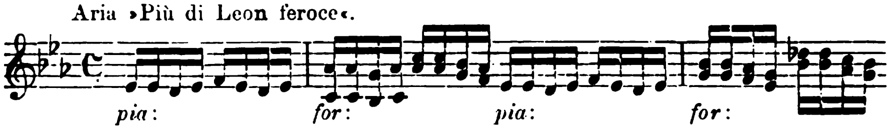


6. ib., Aria »Sacri orrori«.

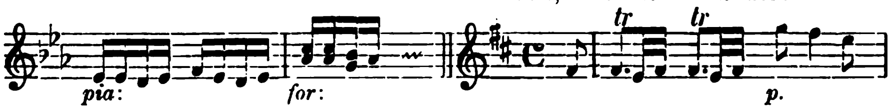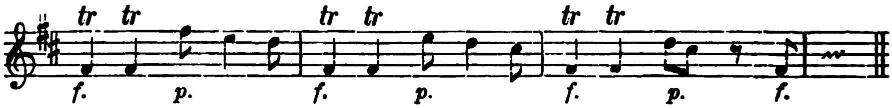




7. Hasse. Daniele.
Aria »Più di Leon feroce«.
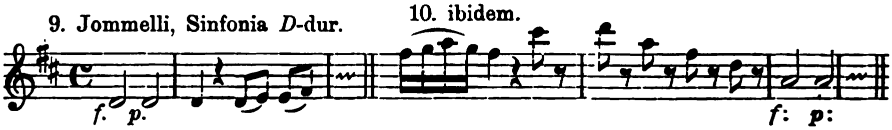


8. Hasse, Flötenkonzert *h*-moll.
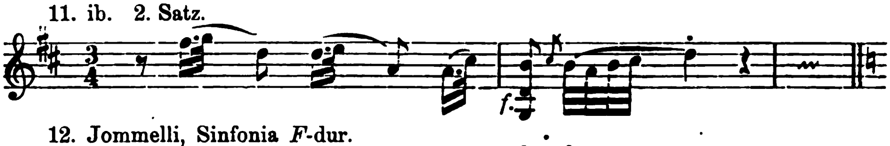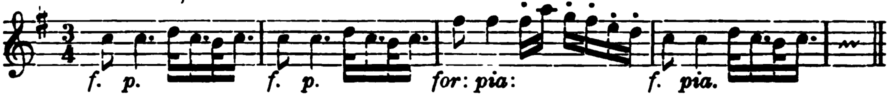




9. Jommelli, Sinfonia *D*-dur. 10. ibidem.
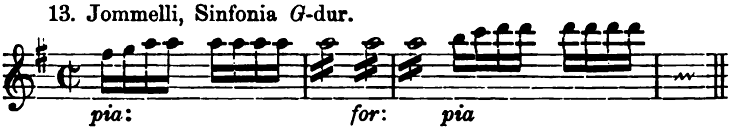


11. ib. 2. Satz.



12. Jommelli, Sinfonia *F*-dur.



13. Jommelli, Sinfonia *G*-dur.



Auch die ausdrückliche Notierung des »cresc.« kommt bereits bei Hasse und Jommelli vor (bei letzterem bekanntlich sehr oft, u. a. auch in den hier öfters zitierten Sinfonieen der k. Bibliothek Berlin, bei ersterem in der »S. Elena al Calvario« und in der »Religione trionfante«). Beide Meister machen auch vom »rinforzando« Gebrauch[1]), Hasse in der »Religione« öfters vom »decres.« Doch wird man auf diese Prioritäten nicht allzuviel Gewicht legen dürfen, hat doch die ausdrückliche Notierung des »crescendo« nichts mit der Manier zu tun. Eine größere Genauigkeit in der Vortragsbezeichnung war ja bei den diskursiver veranlagten Deutschen ohne weiteres geboten. Wenn dagegen die Italiener das »cres.« auch nur ausnahmsweise notieren, so sprechen doch schon psychologische Gründe dafür, daß sie, die in der Komposition so prächtige Steigerungen aufbauten, diese auch dynamisch auszuprägen wußten. Wie unerträglich hätte auf die Dauer eines Abends der fortwährende Wechsel zwischen den *F.* und *p.* wirken müssen, die die italienischen Partituren aufweisen! Aber keine von den vielen Streitschriften über französische und italienische Musik, die sich über jede Kleinigkeit aufhielten, erwähnt etwas davon. Und wir müßten allerdings die Italiener des 18. Jahrhunderts für Menschen ohne Nerven, für vollkommene Banausen halten, wenn sie all die ruck- und stoßweisen Vortragszeichen ohne verbindende crescendi und decrescendi ausgeführt hätten: dazu aber haben wir, gerade für diese Zeit, kein Recht. Wen jedoch diese Schlußkette nicht überzeugen sollte, für den sei noch das mitgeteilt, was im Jahre 1739 der Präsident de Brosses in seinen »Lettres familières«[2]) über die italienischen Duette

1) cf. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, S. 321.

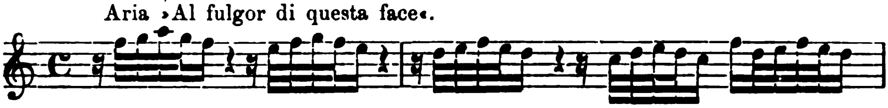
2) Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières . . . ed. M. R. Colomb, Paris 1858, II. p. 382.

schrieb: »*C'est* [*scil. dans les duos*] *surtout que les voix, ainsi que les violons, emploient ce clair-obscur, ce renflement insensible du son, qui augmente de force de note en note, jusqu'au plus haut degré, puis revient à une nuance extrêmement douce et attendrissante*«. Danach haben wir anzunehmen, daß die fixierten Zeichen nur ein Skelett, ein dynamischer Generalbaß sind, den der intuitive Italiener ohne weiteres imstande war auszufüllen. Natürlich bleiben dann immer noch viele wörtlich wiederzugebende dynamische Kaprizen übrig, wie unsere Beispiele 1, 2, 4, 7—13 zeigen. Der moderne Musiker wird bei diesen Äußerungen südlichen Temperaments nicht vergessen dürfen, daß dabei mit einem viel leichteren und flacheren Klange der Singstimme und der Streichinstrumente gerechnet ist, als wir ihn heute gewöhnt sind.

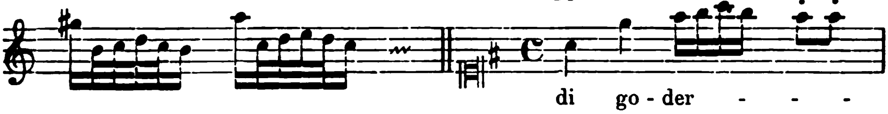
Zu den »Mannheimer Raketen«, wie Riemann die Themenbildungen durch Auf- und Absteigen im Akkorde nennt, sei es mir gestattet, seine eignen Worte zu zitieren: »Natürlich kann man solche Anwendungen an sich selbstverständlicher und musikalisch naheliegender Bildungen nicht als spezifisch mannheimerisch in Anspruch nehmen.« Es verträgt sich kaum mit dieser Äußerung, wenn Riemann in seinem Aufsatze »Beethoven und die Mannheimer« im 13. und 14. Hefte des 7. Jahrgangs der »Musik« solche »Akkord-Raketen« wiederholt als »besondere Liebhaberei der Mannheimer« für Einflüsse dieser Schule auf Beethoven sprechen läßt. Beispiele akkordischer Themenbildungen lassen sich selbstverständlich auch aus der italienischen Musik zu Hunderten beibringen, es mag indessen genügen, wenn auf die völlige Internationalität dieses Kunstmittels hingewiesen wird.

Mit einigem Rechte nimmt dagegen Riemann für Mannheim in Anspruch die Verzierung eines Tones durch diatonische Bewegung bis zur Terz und wieder zurück. Allerdings ist Stamitz nicht der Erfinder dieser Floskel, sie findet sich nicht nur sehr oft bei Jommelli, sondern auch bei älteren Italienern. Trotzdem muß man zugeben, daß sie nicht so allgemein üblich ist wie die übrigen angeblichen Mannheimer Manieren. Daß darum die Mannheimer Sinfonieen »schnippischer«, »tändelnder« wären als die italienischen, wird man kaum sagen können: grassierten doch in Italien womöglich noch mehr »schnippische Tändeleien«, nur eben gerade nicht in diese melische Formel gebannt. Ich gebe einige Beispiele, in denen diese Floskel bei Vor-Mannheimern gebraucht wird, doch mit dem ausdrücklichen Bemerken, daß es sich um keine italienische Manier handelt.
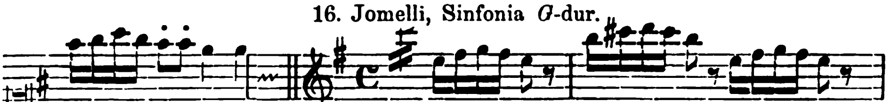
14. Caldara, S. Elena di Calvario.
Aria »Al fulgor di questa face«.



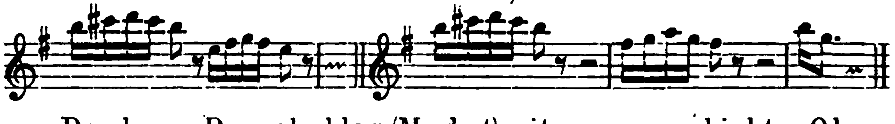
15. Galuppi, Berenice.



16. Jomelli, Sinfonia *G*-dur.
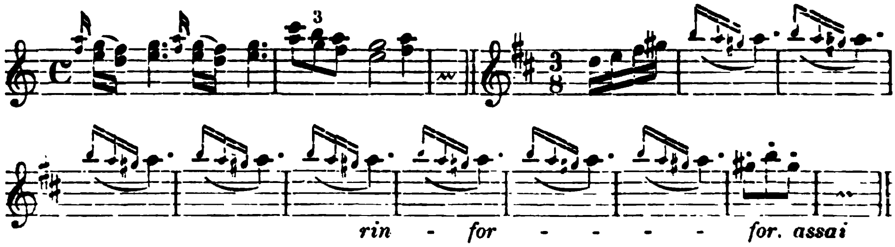


17. ibidem, 2. Thema.



»Der kurze Doppelschlag (Mordent) mit vorausgeschickter Obersekunde über isolierten Noten« gehört wiederum völlig in den Bereich der Italianismen. Beispiele:

Hasse, Il Cantico dei tre fanciulli. Jommelli, Sinfonia *D*-dur, 3. Satz.



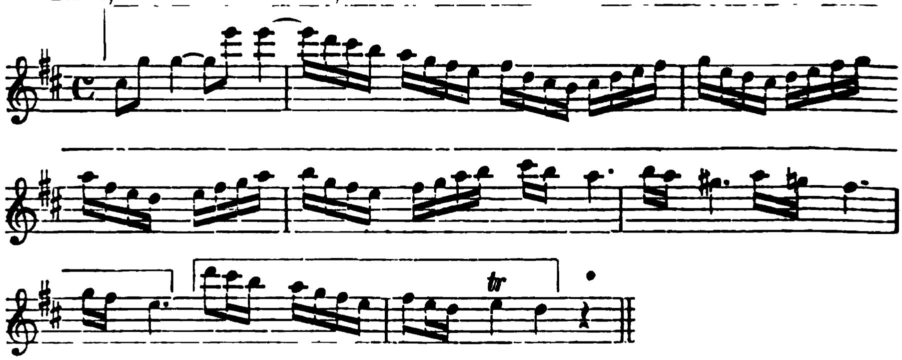
Die Stauung und »künstliche Hemmung« von Schlüssen in der Art, wie die Riemann'schen Beispiele sie darstellen:

Stamitz, *C*-dur-Trio, 1. Satz. Stamitz, *A*-dur-Trio, 2. Satz.



haben allerdings etwas Eigentümliches. Die italienische Schlußstauung ist anders geartet: sie spannt den Dominant- oder einen andern Septimen-Akkord oft gewaltig weit, bis die Auflösung in den Quartsextakkord oder die Tonika erfolgt und den schnellen Abfall zur Kadenz, auslöst. Z. B.:

Hasse, Flötenkonzert *h*-moll, 1. Satz.



In den zitierten Mannheimer Beispielen reicht dagegen die Hemmung bis in die Kadenz hinein. Doch kommen solche Schlüsse zu selten vor, um der ganzen Schule ein Stigma zu geben. Die meisten Mannheimer Schlüsse sind gut italienisch und können auf Neuheit keinen Anspruch machen.

Die in Mannheim öfters vorkommenden, von Riemann betonten langen Themenköpfe, denen dann meisthin eine schnelle Bewegung folgt, eine

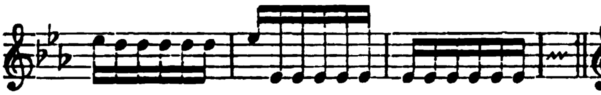
Spannung und Lösung im Thema, sind ein zu allen Zeiten nachweisbarer Gemeinplatz, der natürlich auch in der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts nicht fehlt. Ich glaube aber sowohl in diesem wie in noch einigen andern belanglosen Fällen auf Belege verzichten zu dürfen mit demselben Hinweis, den ich bei den »Mannheimer Raketen« machte. Nur zu den Mannheimer Tremolis »mit herausspringenden Funken« seien ein paar italienische Gegenstücke zitiert:

Hasse, Il Cantico dei tre fanciulli.
Aria »Neghittose«.
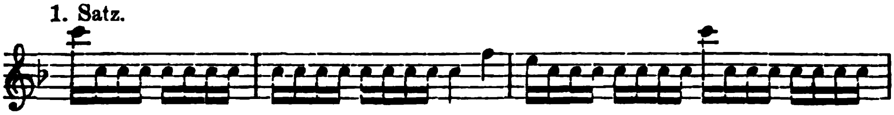


ibidem.

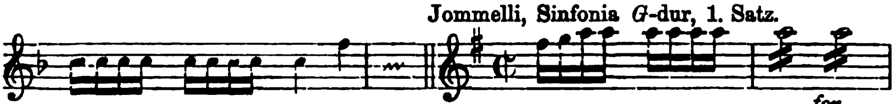


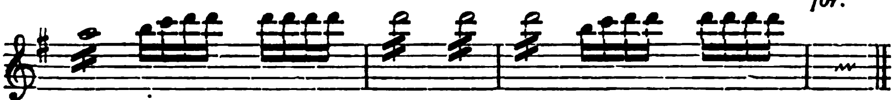


Hasse, Leucippo. Sinfonia,
1. Satz.

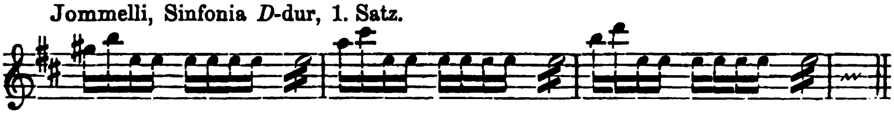


Jommelli, Sinfonia *G*-dur, 1. Satz.





Jommelli, Sinfonia *D*-dur, 1. Satz.

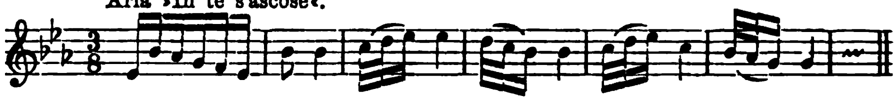


Ich komme nunmehr zu derjenigen Manier, die Riemann für den Kern des »Mannheimer goût« ansieht, und gegen deren Monopolisierung bereits Heuß in seinem Aufsatze Stellung genommen hat. Mögen die Noten sagen, was dazu zu sagen ist. Zuvor sei nur noch bemerkt, daß weitere Beispiele von »Mannheimer Vorhalten« in Italien mit vollen Händen geschöpft werden können, und daß es sich im wahren Sinne um eine italienische Manier, d. h. eine ohne weitere Veranlassung und oft sogar ohne innere Berechtigung, jedenfalls aber ausgiebig gebrauchte Formel handelt. Über den italienischen langen Vorhalt, wie er den weitesten Kreisen durch die Werke Händels bekannt geworden ist, und über die damit zusammenhängende Neigung des Italieners zum Portamento, namentlich in der Kadenz, brauche ich wohl kein Wort zu verlieren. Der angebliche »Mannheimer Seufzer« aber ist im Grunde nichts anderes als ein fixiertes Portamento:
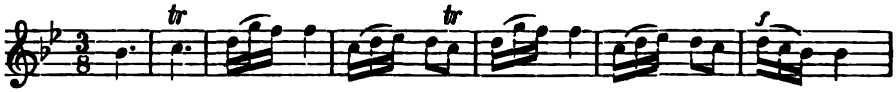
Vinci, Sinfonia *D*-dur.



Leo, S. Elena al Calvario.
Aria »In te s'ascose«.
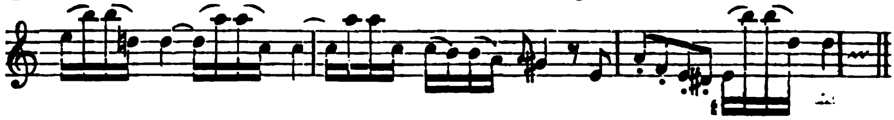


Hasse, Daniello.
Aria »Trono e scettro«.
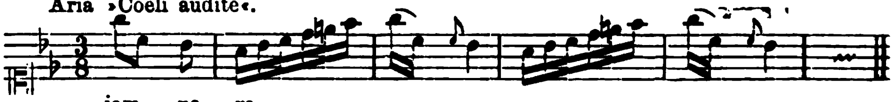


ibidem.
Aria »Compiacer e lusingar«.
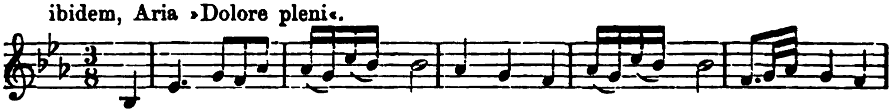




Hasse, Serpentes in deserto.
Aria »Coeli audite«.



ibidem, Aria »Dolore pleni«.
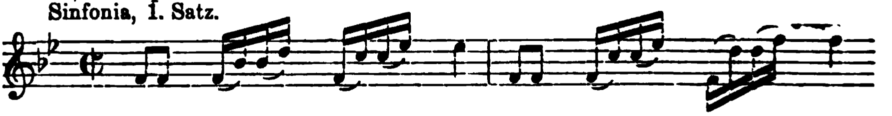


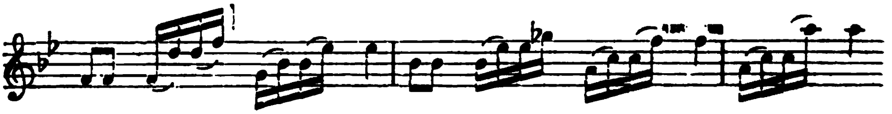


Hasse, Il Cantico dei tre fanciulli.
Aria »Tutte all' invito«.
Vcello.
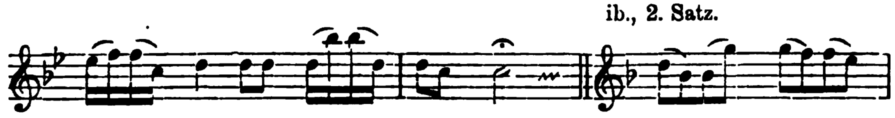


ib., u. Serpentes
Sinfonia, I. Satz.
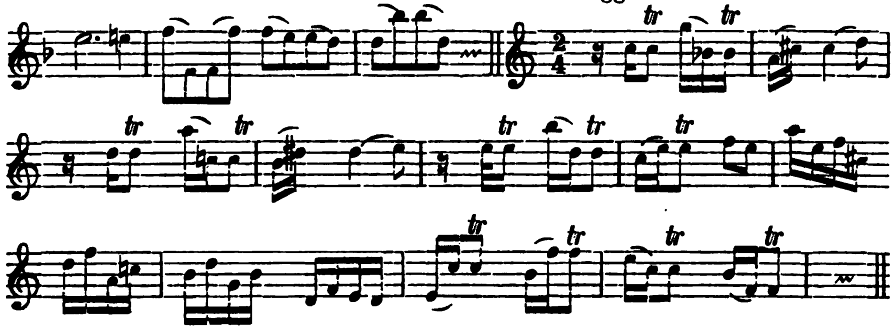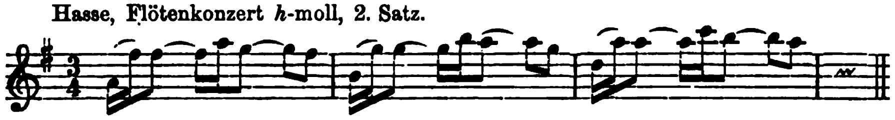






ib., 2. Satz.



Hasse, S. Elena al Calvario.
Aria »Raggio di luce«.
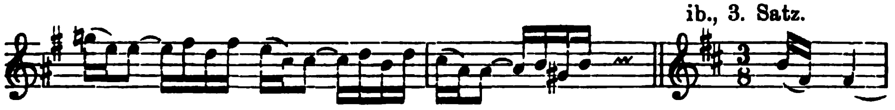


Hasse, Flötenkonzert *h*-moll, 2. Satz.
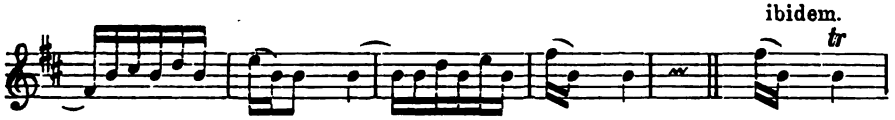


ibidem. ib., 1. Satz.
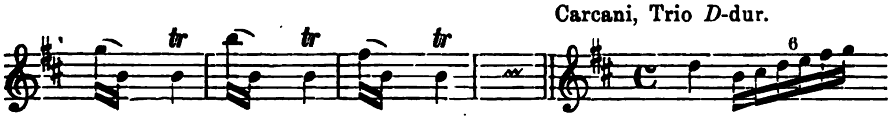


ib., 3. Satz.
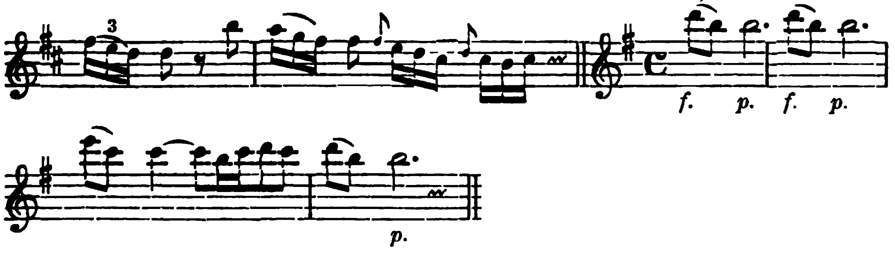


ibidem.



Carcani, Trio *D*-dur.



Jommelli, Sinfonia *G*-dur.



Ich glaube, diese wenigen Beispiele genügen, um klarzustellen, daß zwischen dem Stil der Mannheimer Sinfonieen und allem, was vorher komponiert wurde, namentlich dem vorherrschenden italienischen Geschmacke, durchaus keine Kluft besteht. Zum Beweise, daß diese Beispiele nicht etwa sorgfältig herausgelesene Einzelfälle sind, sondern wesentliche Stileigentümlichkeiten darstellen, mache ich darauf aufmerksam, daß schon in so wenigen, auf gut Glück herausgegriffenen Exempeln die einzelnen Manieren sich verquicken: verschiedene von diesen Belegen können geradezu als typisch für zwei und mehr Manieren zugleich bezeichnet werden.

Es bleibt danach wenig vom Mannheimer Stil übrig, was nicht auch italienischer Stil wäre, von »Mannheimer Seufzern«, »Mannheimer Raketen« u. dgl. wird man schwerlich mehr reden dürfen. Die beiden zur Not übrigbleibenden Merkmale (der Terz-Mordent und m. E. die Stamitzische Schlußhemmung) sind kaum mehr als lokale und individuelle Besonderheiten, auf einen historisch bedeutenden »goût« dürfen sie jedenfalls keinen Anspruch machen. Wie ist aber dann der Brief Leopold Mozarts zu erklären, an dessen Kompetenz auch Heuß nicht zu rütteln wagt? Ich meine, wo Noten und Theorie in Kollision kommen, soll man ohne Bedenken den ersteren glauben, sind sie doch das Ursprüngliche, Originäre. Es handelt sich um ein Objekt, über das ein Zeitgenosse immer leichter falsch als richtig urteilt, es sei nun Leopold Mozart oder wer sonst. Die gelegentlichen Äußerungen einiger Zeitgenossen über einen »Mannheimer goût« zwingen ebensowenig zur Annahme eines besonderen, neuen, charakteristisch in sich geschlossenen Stils wie etwa heute das Gerede einiger schlagwortsüchtiger Tageskritiker über »Berliner Musikstil« zu der Annahme eines wirklichen aktuellen Berliner Stils berechtigt. Man wird gut tun, hier, wo das Notenmaterial so reichlich vorhanden ist und eine so unzweideutige Sprache redet, die Mozart'sche Äußerung, für die keine Begründung zu finden ist, auf sich beruhen zu lassen.

So wenig der vorstehende Versuch dem Kenner neapolitanischer Musik Neues sagen kann, hielt ich es doch für wichtig und nötig, die Abhängigkeit der Mannheimer Komponisten von Italien aufs nachdrücklichste zu betonen. Denn die Verkennung von Mannheims musikhistorischer Bedeutung beginnt bereits in weiten Kreisen Verwirrung anzurichten, zumal eine Kapazität wie Hugo Riemann ihr Sprecher ist. Es sei fern von uns, die tatsächlichen Verdienste der Mannheimer Schule schmälern zu wollen: Neben ihrer teilweise hohen künstlerischen haben die Mannheimer Sinfonieen auch ihre historische Bedeutung, sie haben den von den Italienern — die ja par excellence Vokalkomponisten waren — übernommenen Stil erst recht eigentlich ins Instrumentale übertragen, sie haben mehr deutsche Elemente in die Homophonie der italienischen Sinfoniemusik gebracht, vor allem imitatorisch interessantere Durchführungen und prägnantere zweite Themen, doch von einschneidenden Neuerungen kann bei ihnen keine Rede sein. Stilistisch wie auch formal segeln sie vollkommen im neapolitanischen Fahrwasser und unterscheiden sich von der zeitgenössischen und voraufgehenden italienischen Schreibart nur durch solche Merkmale, die den Deutschen dem Italiener gegenüber immer und notwendig charakterisieren müssen. Wer einmal in Scheibe's »critischem Musikus« herumgeblättert hat, weiß auch ohne Kenntnis des Notenmaterials von der Prävalenz des »italienischen Styls« in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, weiß, daß damals

»die deutsche Musik das meiste von den Ausländern entlehnet hat, und sich nur durch eine fleißige Arbeit, regelmäßige Ausführung der Sätze und durch die Tiefsinnigkeit unterscheidet, die sie in der Harmonie anwendet.« Die Verzeichnisse der Opern- und Oratorienaufführungen in Deutschland belehren uns, daß bis ins letzte Viertel des Jahrhunderts hinein Italien auf diesen Gebieten die völlige Oberhand hatte, Oper und Oratorium aber übertönten damals alles, was sonst komponiert wurde, wie das überwiegende Interesse beweist, das ihnen die im Entstehen begriffene musikalische Zeitschriftenliteratur entgegenbringt. Die Herrschaft des italienischen Stils war um so größer, als in erster Reihe gerade deutsche Meister wie Hasse, Graun und der Hamburger Bach ihn ihren Landsleuten vermittelten. Kein Wunder, daß sowohl die Mannheimer wie die Wiener Sinfonieschulen einschließlich der »Klassiker« in seinem Banne aufwuchsen.

Es ist natürlich kein Grund vorhanden, sich der starken italienischen Einflüsse auf die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts und die Wiener Klassiker zu schämen, im Gegenteil, wenn anders wir sie »an ihren Früchten erkennen sollen«, sind sie der denkbar beste Samen gewesen, der auf deutschen Boden fallen konnte, alle deutschen musikalischen Großmeister, Schütz, Bach, Händel, Hasse, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, sie alle und zahllose kleinere Meister sind von Italien befruchtet worden. Deutschland sollte darum vielmehr mit Dankbarkeit nach Italien blicken, dem es so viel Initiative verdankt, ebenso wie Italien nach Deutschland, das die italienischen Propheten erfüllt hat. Die Aufgabe künftiger Forschung wird es danach sein, mit der »pars pro toto«, sie heiße nun Mannheim oder Wien, aufzuräumen, und statt in einer unerquicklichen Guerilla um Einseitigkeiten unnötig Kräfte zu vergeuden, den Stil der Wiener Klassiker an Italien und sonderlich Deutsch-Italien anzuknüpfen.

Curt Sachs: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800[1]).

Besprochen von Max Seiffert (Berlin).

Wer das neue Buch von Sachs zur Hand nimmt, tut gut, von vornherein seine Erwartungen nicht zu hoch zu spannen. Was der stolze Haupttitel verheißt, erfüllt der Buchinhalt nicht. Weit entfernt von der Absicht, den Wellenschlag der allgemeinen Musikgeschichte in der aufstrebenden norddeutschen Haupt- und Residenzstadt zu beobachten, die eigenartigen Erscheinungen des musikalischen Lebens am Hofe, in Kirche, Schule und Haus einzeln in ihrer Entwickelung zu verfolgen und historisch zu bewerten, beschränkt sich Sachs darauf, das städtische Musikwesen Berlins bis 1800 in seiner äußeren Gliederung zu beschreiben. Seine Darstellung erstreckt sich nicht weiter, als es der Untertitel besagt: »Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten an den Kirchen städtischen Patronats nebst Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte Berlins«.

Sieht man von der ungerechtfertigten Prätension des Haupttitels ab, so darf das Buch im ganzen als ein erfreulicher Zuwachs zu den bis jetzt nicht

1) Berlin, Gebrüder Paetel, 1908. 225 S. 8⁰, 8 ℳ.

allzu reichlich vorhandenen lokalgeschichtlichen Forschungen willkommen geheißen werden. Es tritt den früheren Darstellungen Friedlaender's (Dokumente zur Geschichte der kurfürstlichen Kapelle zu Berlin), Schneider's (Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses zu Berlin) und v. Ledebur's (Tonkünstler-Lexikon Berlins) ergänzend und berichtigend zur Seite, indem es auf die Organisation des städtischen Musikwesens den Blick lenkt. Mit anerkennenswertem Fleiße hat Sachs die archivalischen Quellen aufgesucht und durchgearbeitet: die städtischen Rechnungsbücher, die Ratsprotokolle, die Bürgerbücher, die auf Kirchen und Schulen bezüglichen Akten. Die Darstellung der Ergebnisse ist klar und übersichtlich angelegt. Die Dienst- und wirtschaftlichen Verhältnisse der Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten gehen voran; ihnen folgen biographische Notizen über die einzelnen Männer, chronologische Tabellen schließen sich an, Nachprüfung alles Gesagten verstatten die im Anhang vollständig mitgeteilten Aktenauszüge, mehrere Register endlich ermöglichen das bequeme Auffinden aller Details. Des Nutzens, den jede Archivforschung mit sich bringt, erfreuen wir uns auch in diesem Falle. Es kommt eine Menge unbekannter Namen wieder ans Tageslicht, bei bekannten vergrößern sich die Spuren ihrer einstigen Tätigkeit, längst vergessene Verhältnisse treten für die vergleichende Forschung wieder in einen bestimmten Gesichtswinkel.

Neben diesen Vorzügen fehlt es freilich auch nicht an erheblichen Mängeln. So erscheinen mir die Verhältnisse der Stadtpfeifer in der ersten Zeit noch nicht genügend geklärt. S. 26 behauptet Sachs, daß der Name »Stadtpfeifer« zum ersten Male 1607 vorkomme, während die Regesten Nr. 7 ihn bereits für 1590 bezeugen (vgl. auch Nr. 2 von 1573). Der ältere Name war »Hausmann«. Daneben gebraucht Sachs von S. 30 an ohne weitere Erklärung in gleicher Bedeutung die Bezeichnung »Kunstpfeifer«, die ich aktenmäßig von 1629 an nachweisen kann. Ich halte es zunächst für fraglich, ob Stadt- und Kunstpfeifer als identisch zu betrachten ist. Neben den Stadtpfeifern gab es anderwärts, z. B. in Leipzig und Hamburg, noch andere, gleichfalls organisierte Spielleute, die geringere Rechte und Einkünfte besaßen, aus deren Reihen aber Abgänge bei den Stadtpfeifern ersetzt wurden. In Leipzig hießen diese »Kunstgeiger«. Ähnliches kann sehr wohl auch in Berlin der Fall gewesen sein.

Bei der Biographie des Kantors M. H. Fuhrmann (S. 193 ff.) hätte Sachs sich die kleine Mühe nicht verdrießen lassen sollen, dessen Schriften etwas genauer anzuschauen. Sie enthalten doch manches, was seiner Darstellung Milieutreue hätte geben können. Ich hole diese Versäumnis nach. Aus der »Musicalischen Strigel« geht hervor, daß Fuhrmann bereits als Gymnasiast 1690 in Berlin gewesen ist. Er erzählt hier S. 22:

»Als ich noch 1690 *in castris Musarum B.* als ein *gregarius miles* dienete, war daselbst die beständige *observanz*, daß wenn einer von uns *Commilitibus veteranis* nach Athen an der Pleiße [Leipzig], oder an der Saal &c. [Halle] zog, die zurückbleibende dem weggehenden zu Ehren einen Bogen Verse drucken liessen, welche zumahl wenn es Teutsche, mancher von uns Musicis in eine Musicalische Arie oder Synfonie einkleidete, und solche *Composition* vor dem Druck dem *Cantori* zur *Censur* übergab, und ward diese Aria alsdenn bey der *Oratione Valedictoria* des abgehenden, *praesentibus Collegis superioribus in prima Classe musicirt.* Ich habe zu der Zeit mit meinen *Commilitonibus Musicis* unserm damal. Cantori Mariano, M. P. H. manch *elaborirt Exercitium Musicum* zur *Censur* gebracht, welches er uns (ungeachtet der seelige Mann *instar Muli Mariani* den gantzen Tag seine volle Arbeit hatte) auch

gerne durchsahe und emendirte, so ihm noch zum Ruhm in der Gruben nachschreiben muß.«

Kantor an St. Marien war zu der Zeit **Magnus Peter Henningsen.** Somit kann mit der Musenstadt nur Berlin gemeint sein. Weitere Bestätigung erfährt diese Tatsache durch eine andere Stelle derselben Schrift (S. 21), wo Fuhrmann des Nikolaiorganisten Fr. Gottlieb Klingenberg rühmend gedenkt:

»Ich habe auf solche Art vor andern dem Stettinischen *Orpheus* an der *St.* Jacobi Kirchen (als er noch bey uns in Berlin war) dem theuren Herrn Klingenbergen in meinen Schüler-Jahren mein wenig Clavir-Spielen vom blossen Zuhören des Sonntags mehr abgestohlen als abgelernet, weil andere Arbeit mich von dessen *Privat-Information* abhielte. Und habe *Anno* 1695, da ich von meiner Soldinischen Orgel zum *Cantorat* wieder in Berlin kam, und ihn zuweilen auf der Orgel hören konte, mich alsdenn so glücklich geschätzt .... Denn wenn er auf die Orgel kam, so hörete man wunder, alles war Geist und Leben, wie bey allen Music-Verständigen hier noch in unvergeßlichen Andencken.«

Diese Äußerung Fuhrmann's durfte bei der Erwähnung Klingenberg's (Sachs S. 163) ebensowenig übergangen werden, wie der Nachweis, daß dieser ein Schüler Buxtehude's war (Fuhrmann, »Satanscapelle«, S. 32).

Von Berlin ging Fuhrmann auf die Universität Halle, wo er 1692 Zachow oft in der Kirche spielen hörte (»Satanscapelle«, S. 55).

Musikgeschichtlich von Interesse ist endlich Fuhrmann's Bemerkung im »Musicalischen Trichter«, S. 78:

» ... wie ich denn an meinem wenigen Ort gern die 1. *Violin* zum wenigsten zweymal besetzt oder mit einer *Hautbois* zu bessern Nachdruck *secundiren* lassen pflege.«

und seine Erzählung von dem Auftreten der Veldischen Schauspielertruppe in Berlin (»Satanscapelle« S. 77) und von seiner Reise nach Leipzig, wo er Seb. Bach hörte (ebenda, S. 32).

Das Berliner Magistratsarchiv gewährt hinsichtlich des 16. und teilweise auch des 17. Jahrhunderts nur dürftige Ausbeute. So wundert man sich nicht, wenn die Tabellen da erhebliche Lücken aufweisen, die Zeitgrenzen nicht immer genau gegeben werden und hinsichtlich der Zugehörigkeit einzelner Personen Bedenken bestehen bleiben. Aber man muß es Sachs als eine schwerwiegende Unterlassung anrechnen, daß er die Benutzung derjenigen Hilfsmittel versäumte, die in allen Fällen solchen Versagens vollständige Klarheit verschaffen konnten. Sachs hat die sämtlichen Personallisten der Kirchen, die Tauf-, Trau- und Totenregister nicht benutzt. An St. Nikolai beginnen die Tauf- und Totenbücher 1583, die Traubücher 1650, an St. Marien die Trau- und Totenbücher 1583, die Taufbücher 1598, die Tauf- und Traubücher der Garnisonkirche 1672, die Totenbücher 1708, die Traubücher der Petrikirche 1680, in der Parochialkirche 1703 usw. Man kann aufschlagen, wo man will: überall sind auch die Musiker mit Freude und Leid ihres Familienlebens anzutreffen. Die Kirchenbücher erzählen uns alles, was die die Magistratsakten gefühllos verschweigen. Es kann meine Aufgabe nicht sein, hier das von Sachs Versäumte nachzuholen. Nur an einzelnen Beispielen, die mir bei gelegentlichem Suchen nach anderen Dingen zufällig gerade in den Weg kamen, möchte ich zeigen, wie reich an positiven Ergebnissen für Sachs diese Untersuchung hätte werden können.

Vor Paul Nieresen führe ich zwei nicht genannte Stadtpfeifer an: die Witwe des sel. Meister Heinichen, des Kunstpfeifers wird am 2. Febr. 1629 begraben, im Jahre 1634 stirbt dem Kunstpfeifer David ein Kind (St. Nikolai).

S. 151 reiht Sachs unter den ersten Nikolaikantoren Andreas Fischer ein, der 1588 zuerst in den Magistratsakten genannt wird. Die Kirchenbücher verzeichnen dagegen einen Andreas Fischer, Organist an St. Marien, der am 26. Mai 1623 heiratete. Die Richtigkeit der Angabe bestätigt das Taufregister von 1639. Bei Anlegung dieses Bandes waren Kirchenbeamte: der Kantor Christopher Hübner *Landsbergensis* und der Organist Andreas Fischer *Berolinensis*. Hübner (Sachs S. 167) starb am 25. Dez. 1646 (Register von St. Marien). Am 28. Dez. 1648 wurde begraben Balthasar Frembken, Kantor an St. Georg; sein Nachfolger ist ein Buts (Busse) (Register von St. Nikolai).

Und so geht es fort. Alle fehlenden Personalien sind auf diese einfache Weise zu ergänzen; mancherlei Beziehungen der Musiker untereinander und nach auswärts (Taufregister) werden dabei noch aufgedeckt. Hätte Sachs diesen Weg nicht gescheut, dürften wir uns eines Buches erfreuen, das wenigstens die archivalischen Quellen über die städtischen Musiker Berlins erschöpfte. So aber ist leider noch ein recht ansehnlicher, ja der wichtigste Teil dieser Aufgabe zu leisten. Am besten wäre es, der Verfasser machte den Fehler selbst gut; die Sammelbände stehen ihm für diesen Zweck gern zur Verfügung.

Joh. Wolf's Ausgabe der Weltlichen Werke H. Isaac's.

Besprochen von Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.).

Als 2. Band der im Rahmen der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« geplanten Gesamtausgabe der Werke H. Isaac's liegen jetzt Isaac's Weltliche Werke (Jahrgang XIV, Teil 1, Wien, Artaria & Co. 1907, XV und 206 Seiten) von Joh. Wolf sorgfältig gesammelt und redigiert vor. Waren bisher in moderner Partiturausgabe nur etwa die Hälfte der deutschen mit vollem Text überlieferten Lieder und aus dem Umfang des sonstigen Schaffens Isaac's auf weltlichem Gebiet nur ganz wenige Proben zugänglich, so bringt die Gesamtausgabe der weltlichen Werke jetzt nicht weniger als 22 Lieder mit deutschen Texten (unter ihnen 3 geistliche Lieder, die hier mit Recht den übrigen deutschen Liedern gleich angegliedert sind), 5 mit französischen, 10 mit italienischen und 5 mit lateinischen Texten; ferner 41 Sätze, denen in der Überlieferung nur der Textanfang oder eine sonstige Bezeichnung als Überschrift mitgegeben ist, und 17, denen auch diese Überschrift fehlt, beide von Wolf als Gruppe der »Instrumentalsätze« Isaac's zusammengefaßt; weiter 7 fragliche Werke und endlich 29 Orgel- und Lautentabulaturen, mit 2 Ausnahmen von Isaac'schen Sätzen, die die bedeutende Rolle zeigen, die Isaac »in der Hausmusik des 16. Jahrhunderts« spielte.

Die Hauptquellen für die deutschen weltlichen Lieder sind von Druckwerken, wie bekannt, Ott's Liederbuch von 1544, das auch die Texte unversehrt überliefert; von Handschriften namentlich die Liederbücher in Basel (F. X., 1—4), in München (Univ.-Bibl. 328—331, in Regensburg (Proske D XII) und in Wien (cod. 18810), in denen leider der größte Teil der meist vierstimmigen Sätze des vollständigen Textes ermangelt, so daß diese Werke dann als Instrumentalstücke erscheinen, was sie ihrer Anlage und ihrer ursprünglichen Bestimmung nach in der Regel nicht sind; somit

sind sie für uns in ihrer reinen ursprünglichen musikalischen Form nicht erhalten und meist nicht mehr herstellbar.

Die wenigen französischen Lieder überliefert fast alle die schon von Kade zur Herausgabe einiger Isaac-Stücke benutzte prächtige Florentiner Handschrift Magl. 19, 59, die im übrigen eine Reihe textloser und 12 auch titellose Kompositionen beisteuert, von denen bisher nur 2 (in Wolf's Ausgabe E 3 und 26) sich aus anderen Quellen wenigstens ihrer Überschrift nach bestimmen ließen.

Die italienischen Lieder, unter ihnen ein Text von Poliziano und einer von Lorenzo Magnifico, stehen meist in der leider durch Wasser stellenweis sehr beschädigten[1]) Handschrift Magl. 19, 141, von deren origineller Schriftanordnung (die Sänger mußten beim Einüben der Lieder einander gegenüberstehen) E. Levi (Lirica Ital. antica 1905, S. 219) eine Faksimileprobe gibt. Auf Wolf's bemerkenswerten Nachtrag, besonders die italienischen Quellen betreffend (Zeitschrift 8, 360 f.), brauche ich die Leser dieser Zeitschrift nur hinzuweisen.

Die lateinischen Gesänge sind die beiden schönen Trauermotetten auf Lorenzo's Tod 1492, vor allem im Codex Magl. 19, 58 überliefert, der Prachtstücke der ernsten Kunst namentlich aus dem Ausgang des 15. Jahrhunderts enthält, wie sie in Florenz gepflegt wurde, freilich fast ausschließlich Werke von Nicht-Italienern — (Der Text *Quis dabit capiti meo aquam*, dessen Anfang sich an Jeremias 9, 1, liturgisch als Responsorium in Dominica Passionis verwendet, und an eine bekannte mittelalterliche Marienklage Chevalier, Repert. hymnol. No. 32569 anlehnt, stammt von Polizian; vgl. die Ausgabe der Prose volgari Polizian's von del Lungo 1867, S. 274 und A. v. Reumont, Lorenzo de' Medici II² S. 424. Der Text *Quis dabit pacem populo*, über den die genannte Handschrift auch eine leider nur textlos aufgezeichnete Komposition de la Rue's enthält, ist bis *quiescant* Vers 1541—1545 und Vers 1580—1586 der Totenklage des Chors um Herkules in dem unter Seneca's Namen überlieferten Herkules Oetaeus entnommen) —; ferner zwei auf Maximilian bezügliche Werke aus der Baseler Isaac-Handschrift F. IX. 55; endlich eine auf bekannte weltliche Motive aufgebaute Motette der Florentiner und einer St. Galler Handschrift *Substinuimus pacem*, die besser für den Motettenband aufgespart geblieben wäre, da ihr Text, der übrigens mehrfach komponiert ist — bis *peccata nostra* ist es der Text eines Jeremias 14, 19. 20 entnommenen Responsoriums — keine historischen Beziehungen voraussetzt.

Außer den beiden Lorenzo-Motetten, deren Überlieferung auch in der Handschrift Cortona Wolf S. 171 mit ? versieht, steht in Cortona auch eine Komposition von *Substinuimus*, höchstwahrscheinlich Isaac's Werk über diesen Text. Zu der Sopran- und Altstimme Cortona 95 und 96 ist, was Wolf übersieht, auch das Tenorheft bekannt. Es ist die Handschrift Paris Bibl. nat., nouv. acq. franç. 1817; vgl. G. Gröber, »Zu den Liederbüchern von Cortona« in der Zeitschrift für romanische Philologie XI (1887), S. 371 ff., wo der gesamte Text der Pariser Handschrift abgedruckt ist und in der Einleitung dazu eine Anzahl verwandter Handschriften nach ihrer inhaltlichen Seite genauer untersucht sind.

Unter den textlos überlieferten Kompositionen befindet sich eine im Vergleich zum kleinen Repertoire der französischen textlich ganz erhaltenen Lieder auffällig große Zahl von Werken mit französischen Textanfängen, mindestens 18 unter 41, die ergänzend zu jenen treten und zeigen, wie intensiv sich Isaac auch auf dem Gebiet der französischen Chanson betätigte, der ältesten und am meisten international gepflegten weltlichen Kunstform jener Zeit.

---

[1]) So fehlt zu den beiden Oberstimmen f. 58 verso *Lasso quel ch'altri fugge* mit dem folgenden Blatt der Kontra; die von Wolf S. 187 mitgeteilte, mit den Oberstimmen nicht zu vereinigende Kontrastimme gehört somit nicht dieser, sondern der folgenden Komposition an, deren Oberstimmen auf der verso-Seite des verlorenen Blattes standen. — Was die andere mit der gleichen Bemerkung nur im Anhang S. 179 abgedruckte Stimme zu *Ein frolich wesent* angeht, so ist nur ihre Transposition um eine Quart nach unten nötig, um sie dem an sich selbständigen dreistimmigen Satz einzufügen. — Der Tenor von *Es woll ein meydlein* ist nach J. Richter, Kat. der Musiksamml. auf der Univ.-Bibl. Basel (1892) S. 63 auch in Basel F. X. 21 f. 67' mit dem Komponistennamen überliefert.

Während die feinen glücklich erfundenen italienischen Lieder in der Regel in Melodie und Satz ganz Isaac's Eigentum sind, verwenden die deutschen und französischen Kompositionen bekanntlich in großem Umfang viel benutzte, vielfach ältere, zum Teil volkstümliche Weisen, über die nähere Angaben in einer kritischen Ausgabe erwünscht sind. Für die deutschen Melodien konnte sich Wolf dabei auf den Hinweis auf die vortrefflichen Publikationen darüber (Eitner, Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung IV und Monatshefte 37; Böhme, Altdeutsches Liederbuch; Erk-Böhme, Deutscher Liederhort usw.) beschränken. Für die französischen und die wenigen italienischen, die in diese Gruppe gehören, fehlt es an den nötigen Vorarbeiten leider noch fast ganz. Um so dankenswerter sind die gelegentlichen Hinweise, die in Publikationen wie der vorliegenden oder der Ausgabe von Werken aus den Trienter Codices im Anschluß an einzelne hier edierte Stücke gegeben werden und die meines Erachtens in Anbetracht der schweren Zugänglichkeit des Materials, das in der Hauptsache handschriftlich, namentlich in Florenz und Paris, oder in ebenso schwer zugänglichen frühen Drucken überliefert ist, noch reichlicher hätten ausfallen können.

Willkommen wird die Einsicht in diese Wechselbeziehungen der Werke verschiedener Meister untereinander gefördert durch den im Revisionsbericht gegebenen Abdruck von 3 Liedern aus Paris nouv. acq. franç. 4379 (*J'ay pris amours*, *Fortuna desperata* und *Tart ara*), deren Beziehungen zu den entsprechenden Isaac'schen Kompositionen Wolf hier im einzelnen darlegt.

Zur »*Martinella*« (nach Wolf S. XII: »Hämmerchen«), über die schon gelegentlich der Herausgabe der gleich betitelten Komposition Martinis aus den Trienter Codices Denkm. VII, 288) einiges erwähnt ist, bemerke ich, daß die Florentiner Kampfesglocke so hieß (vgl. z. B. R. Davidsohn, Geschichte von Florenz II, 1, 1908, S. 414).

Von Quellen ist für diese Gruppe von Kompositionen außer den schon genannten namentlich eine römische im Archivio della Cappella Giulia aufbewahrte Handschrift von Wichtigkeit, die bisher nur aus Notizen Haberl's und Vogel's, aber mit ungenauer Angabe der Aufbewahrungsstelle, bekannt war (Vierteljahrsschr. 3, 252 u. 4, 529). Ihr Eröffnungsstück *Palle palle* gibt Faksimile II wieder. Der von Wolf S. 195 als »anscheinend nicht erhalten« bezeichnete Text dieses Liedes ist von Al. d'Ancona wieder aufgefunden und 1878 veröffentlicht (La poesia popolare italiana S. 55 f.); es ist ein Preislied auf die Wahl des Kardinals Giovanni von Medici (Leo's X) zum Papst 1513.

In der Einrichtung der modernen Partitur, die die Originale philologisch möglichst genau wiedergeben will, schließt sich Wolf der in den Denkmälern üblichen Editionsweise an in der Beibehaltung der originalen Schlüssel, in der Wiedergabe in unverkürzten Notenwerten und in der meist nur spärlichen Zufügung von Alterationszeichen über der Zeile; in der Freihaltung offenbar instrumental gedachter Unterstimmen von Textunterlage folgt er dagegen mit Recht den Ergebnissen der neueren Forschung.

Endlich die letzte Abteilung der Ausgabe sammelt besonders aus Kleber's und Kotter's Orgeltabulaturbüchern und Newsidler's, Heckel's und Ochsenkun's Lautenbüchern die Tabulaturbearbeitungen Isaac'scher Werke, zu denen eine Reihe weiterer Orgelintavolaturen und ein selbständiges Orgelstück aus der von A. Thürlings (Denkm. der Tonkunst in Bayern III, 2, S. XXIII, vgl. Anm. 2) entdeckten Handschrift St. Gallen 530 kommen, die Wolf im Anhang des nächsten Isaac-Bandes der österreichischen Denkmäler herausgeben will.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Les Fondements naturels de la Musique Grecque antique.

Par

Jean Marnold.

(Paris.)

Cette étude est moins un résumé d'ambition synthétique que l'exposé, sous forme de notes détachées, de recherches préliminaires préparant un ouvrage homogène. On y suppose chez le lecteur la connaissance des éléments de la théorie musicale des anciens Grecs, telle qu'elle est présentée d'ordinaire d'après les textes qui nous sont parvenus. Avec son principe fondamental de la *quarte* divisée en *tétracorde*, ses trois *modes* primordiaux *phrygien*, *dorien*, *lydien* et la suprématie du *dorien*, ses trois *genres diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, son *système parfait*, ses systèmes *conjoint* et *disjoint*, sans compter les multiples rébus de ses détails et de sa terminologie, cette théorie est faite pour déconcerter toutes nos conceptions ou habitudes. Elle ne peut nous apparaître qu'étrange, en sa complexité subtile. Si elle était, en outre et en réalité, purement *arbitraire*, un simple fruit du caprice ou de la convention, elle se révèlerait impuissante à légitimer le rôle prépondérant de *la Musique* dans la vie publique et intellectuelle des Hellènes, son titre et son rang d'*Art suprême*, et l'intérêt qui passionnait, pour cette *théorie* même et ses spéculations, des esprits tels que Pythagore, Platon, Aristote ou Périclès, entre autres. Car tout arbitraire est oiseux. Les notes plus ou moins sommaires ou incomplètes qui suivent, conduisent à des conclusions fort différentes. Quoiqu'elles se succèdent séparément et comportent parfois des digressions, elles fournissent une vue d'ensemble chronologique et l'ossature d'une évolution qu'elles dévoilent sous un aspect assez imprévu, et propre à modifier la plupart des idées en cours sur la matière en même temps qu'à élucider bien des énigmes.

Origines.

A l'égard de la musique grecque, c'est *le problème des origines* qui se pose avec les éléments fondamentaux du système. Toute théorie, en effet, ne fut jamais qu'une codification généralement tardive des procédés des artistes créateurs ou une interprétation spéculative des combinaisons sonores réalisées. C'est donc dans une *pratique* antérieure à la théorie considérée que nous devons chercher l'explication de celle-ci. D'autre part, l'existence d'une *théorie* implique, avec un art désormais *systématisé*, une époque éloignée déjà des primes origines. C'est donc aux plus lointains essais de systématisation rudimentaire, qu'il nous faudrait demander le secret de l'empirisme primitif qui fut le germe, puis la base de la théorie subséquente. Or, c'est justement là que nous manquons de documents certains. Encore que fort hétéro-

gène, le total des textes que nous possédons sur la musique grecque est cependant considérable, mais le plus grave défaut de ces sources disséminées et disparates est que les plus abondantes sont précisément les plus modernes. La majorité des auteurs spéciaux, dont il nous reste des traités théoriques, appartient aux débuts de notre ère; le plus ancien et le plus célèbre, Aristoxène de Tarente, ne remonte pas plus haut que la fin du IV[e] siècle avant J.-C. Au delà, nous sommes privés de tout ouvrage nettement technique et dépourvus, à bien peu près, d'informations contemporaines. Nous en sommes réduits aux vagues suggestions des *Problèmes* d'Aristote, au *Timée* et à quelques passages de Platon; enfin, pour tout le passé qui précède, à des renseignements épars dans toute la littérature antique, parmi les œuvres de savants, de philosophes, d'historiens, de poètes ou de compilateurs, où nous les trouvons relatés quelquefois à près de mille ans de distance. A mesure qu'on recule vers les origines, l'histoire se transforme ainsi en légende de plus en plus confuse ou contradictoire. Les explications qui se rapportent à la pratique ou à la théorie de l'art musical nous semblent de plus en plus équivoques ou demeurent impénétrables. Ceux qui nous les ont transmises les transcrivaient parfois sans peut-être y comprendre grand'chose eux-mêmes; ou bien, s'ils savaient de quoi ils parlaient, leurs lecteurs le savaient aussi, et ils ont négligé des détails pour nous essentiels. Leurs commentaires nous sont devenus quasiment lettre morte. Pour les entendre un peu clairement, il nous faudrait connaître précisément ce que nous y cherchons.

Les écrits des théoriciens professionels nous sont plus intelligibles, mais leur modernité relative fait de cet apparent avantage un danger. En effet, le système qu'on y découvre, quoiqu'obscur et déconcertant dans ses détails, peut nous paraître assez aisément abordable au moins dans ses grandes lignes, grâce aux modes ecclésiastiques qui en dérivent et dont la théorie s'est perpétuée longtemps dans notre musique occidentale. On passe sans effort de Glareanus à Boëce, de Boëce à Aristide Quintilien ou Gaudence, on continue jusqu'à Euclide et Aristoxène, *en rencontrant un peu partout des définitions analogues et des termes identiques.* On est ainsi facilement entraîné à appliquer indistinctement, aux différentes phases d'un art dont le développement remplit plus d'une douzaine de siècles, un système composite, fatalement un peu bâtard, basé principalement sur des théories rédigées vers le déclin ou après la disparition de cet art; et on ne peut guère s'étonner qu'on se heurte bientôt, dans les textes, à des impossibilités, à des contradictions où se doive déployer l'ingéniosité des paléographes. Enfin, et ceci est pis encore peut-être, on en est inconsciemment induit, y pénétrant ainsi à rebours, à concevoir la musique grecque comme une sorte de prolongement de la nôtre dans le passé; non pas, certes, qu'on oublie laquelle a précédé ou suivi l'autre, mais on transporte à son insu dans l'ancienne, avec notre terminologie courante, nos catégories et nos définitions familières, nos habitudes ou préjugés, et on en est tout disposé à prêter sans le moindre embarras, même aux plus immémoriaux devanciers, notre expérience et notre sensibilité actuelles. Les méfaits de cette illusion sont d'autant plus commodément efficaces, que, nulle autre part peut-être, la routine ne fut cultivée avec une aussi opiniâtre sollicitude que dans le vocabulaire et les enseignements de la théorie musicale. On ne saurait rêver plus infatigable rabâcheuse. On retrouve aujourd'hui dans ses manuels des

expressions vingt ou peut-être trente fois séculaires. Depuis le moyen âge, on y constate immuablement, outre la vénération têtue de règles périmées, la persistance de définitions plus ou moins défigurées peu à peu, empruntées à des conventions caduques ou léguées par un art disparu, l'emploi constant des mêmes mots, de *termes techniques* consacrés, hérités de la tradition scolastique et adaptés aux conceptions ou empirismes consécutifs. Si les prescriptions du *contrepoint* de nos conservatoires diffèrent à peine, au fond, de celles d'un Jean de Muris, après comme avant celui-ci, les tradiments pythagoriciens de Boëce ont survécu si longtemps dans les traités, que ce n'est guère qu'au XVII^e^ siècle qu'on les voit revêtir enfin, chez les exégètes, un caractère à peu près historique. Je possède un petit ouvrage purement didactique, réimprimé en 1705, où on peut reconnaître encore les trois *genres* des vieux Grecs sous le travestissement de «trois sortes de *Chants*; sçavoir le *Diatonique*, le *Chromatique* et l'*Enharmonique*»[1]). Les exemples d'errements routiniers de cette espèce abondent, au surplus, dans la littérature scolastique ou historico-musicographique du XVIII^e^ siècle. De tout temps, les théoriciens se sont plagiés sans vergogne, copiés et recopiés imperturbablement en faisant trop souvent étalage d'une inutile érudition de cuistre. Ceux de l'antiquité ne font pas exception à la loi générale. Ils s'attestent les dignes ancêtres de la corporation. Chez eux aussi, on lit et on relit les mêmes définitions, ressassées dans les mêmes phrases, énoncées par les mêmes mots. Seulement, de semblable façon que les mots *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique* ont acquis désormais, dans notre théorie, un sens précis bien différent de celui qu'entendaient les Grecs, pareillement l'identité de certains termes techniques ne saurait rien prouver ailleurs et, bien loin de nous renseigner à priori, risque plutôt de nous fourvoyer en des analogies tendancieuses. L'*antiphonie* de Hucbald et les *sons antiphones* des Hellènes trahissent peut-être, par la dénomination commune, une filiation réelle entre les concepts, sans que ceux-ci pourtant en soient intégralement assimilables et que leurs résultats dans la pratique ne puissent même avoir été absolument dissemblables. En admettant que συμφωνία et *consonantia* aient pour équivalent verbal acceptable notre *consonnance*, il ne s'ensuit pas que ce mot traduise une notion demeurée durant trois mille ans intangible, une conception uniformément adéquate à notre sensation et à celle de Boëce, aux idées d'Aristoxène ou de Pythagore et aux systématisations semi-légendaires d'un Terpandre. Enfin, rien que chez les Grecs, dans cette théorie complexe, élaborée progressivement, et dont les traités conservés ne vous livrent que l'ultime ou pénultième aspect, il n'y a, pas plus qu'autre part, de plausible raison pour estimer à priori que les termes techniques aient inéluctablement correspondu à d'identiques contingences, au cours des neuf ou dix siècles d'évolution qui séparent la compilation d'un Aristide Quintilien des nomes de l'aulète Olympos. En réalité, si les théoriciens ont obstinément répété les mêmes mots, *ces mots n'ont pas toujours signifié la même chose*. Or les mots — et tout particulièrement les *termes techniques* — ne possèdent guère d'autre signification certaine que celle à eux attribuée par celui qui les emploie. Leur sens est expressément subordonné à l'évocation de l'objet auquel on les rattache et qui a pu varier. Car un mot ne définit pas nécessairement ce qu'il désigne et, plus il est vieux dans

1) Nouveau traité des règles pour la composition de la Musique . . . par C. Masson. 3^e^ Ed. Paris, 1705. (p. 15 — chap. IV.)

l'usage, plus il a de chances pour être devenu peu à peu un instrument de pure convention, une expression inintelligible à qui ignore ce qu'elle exprime, et *dévoyée de son application originelle.* En outre, dans ces traités de rédaction tardive, parmi cette terminologie fatalement ambiguë par la diversité des sources et l'hétérogénéité du passé dont les apports successifs s'y résument ou s'y coudoient, il se rencontre aussi des mots inconnus, totalement disparus depuis, que nous devons renoncer à traduire et dont aucune analogie actuelle ou intermédiaire ne nous aide à deviner la signifiance. Ici encore, à tous égards et spécialement à l'endroit de la formation primitive du système, nous errons dans un labyrinthe. Pour pouvoir classer les étapes évolutives de cette théorie autant que pour y démêler ce qui en détermina l'éclosion, il nous faudrait savoir précisément ce que nous cherchons; pour comprendre les termes techniques perpétués aussi bien qu'abandonnés par la tradition scolastique, il nous faudrait connaître ce que ces termes représentaient alors et à tout instant, c'est-à-dire les éléments positifs de la théorie dont nous leur demandons le secret.

Le secours des sources se révélant, non seulement insuffisant pour nous instruire, mais apte à plutôt nous égarer, nous sommes acculés à l'hypothèse. Si nous ne savons rien de précis sur les origines, nous avons le droit de raisonner, quitte à soumettre nos inductions à la critique de la vraisemblance et à l'épreuve des textes. Il nous reste la ressource et le choix d'un postulat convenable. Nous pouvons dire: Si nous ignorons à peu près tout de la pratique et de la théorie musicales chez les Grecs aux époques primitives, nous savons néanmoins que l'art dont il s'agit était de la *musique*, laquelle ne saurait être constituée que de *sons.* Nous en sommes donc autorisés à admettre l'existence de quelque relation possible sinon inéluctable, entre la pratique ou la théorie de cet art inconnu, et la nature et les propriétés essentielles de la matière sonore. Cette matière nous apparaît aujourd'hui sous les deux espèces distinctes d'un *effet* et de sa *cause*; à savoir, du *son musical*, formé de *vibrations* périodiques de la durée desquelles résulte la hauteur ou intonation corrélative, et, d'autre part, du *corps vibrant générateur*, où les *dimensions* déterminent la durée de ces vibrations, autrement dit leur nombre pour un temps donné. Et, en effet, les diverses *formules de tétracorde*, que nous ont laissées quelques célèbres théoriciens de l'antiquité, sont exprimées, soit en *nombres de vibrations*, soit par des *longueurs de corde.* Ces témoignages de la dernière heure semblent donc corroborer pleinement notre postulat en ses conséquences logiques, et il ne nous resterait plus qu'à reconstituer la genèse d'une pratique empirique ou spéculative dont nous constatons ici des manifestations irrécusables. Cependant, cette conclusion peut fort bien ne pas nous paraître évidente, et même répugner à notre esprit.

Rien n'est plus propre à dérouter nos idées que cette représentation numérique des sons et des intervalles. Elle est incompatible avec les habitudes que nous tenons à la fois de notre éducation musicale et du confortable qui nous entoure. De ces habitudes, la plus inconsciente est de considérer la musique comme une sorte d'entité abstraite et immatérielle. Les jouissances qu'elle nous procure deviennent ce que nous appelons volontiers «les émotions de l'*Art*», sans que l'imprécision du mot nous gêne. Les beautés de cet «Art» sont le fruit de «l'inspiration»; ses *moyens* se trouvent à notre portée immédiate *dans les traités de nos théoriciens et sur nos ins-*

truments. Nous avons aujourd'hui à notre disposition le son *tout fait*: on nous l'apporte à domicile avec nos pianos et nous chargeons un accordeur d'en déterminer la justesse. Nous parlons avec sécurité de *quartes*, de *quintes*, de *septièmes*, de toute la collection de nos *intervalles*, dont notre terminologie et notre écriture nous fournissent une dénomination ou une figuration conventionnelles; et s'il nous plaît d'en entendre, nous frappons deux notes sur un clavier. Nous ne connaissons plus, de notre art sonore, que des mots, des signes et l'effet éprouvé. Et cela nous semble si naturel, que nous imaginons difficilement qu'il n'en ait pas toujours été de même. Il ne nous vient pas à la pensée de nous demander quelle put être l'origine de ces *intervalles* qui nous sont si familiers; comment on en put arriver, avant de leur donner un nom et de les employer, à les découvrir, à les distinguer et à les déterminer. Bien des gens seraient stupéfaits si on leur insinuait que ces *intervalles* n'ont pas existé de tout éternité. Aussi ne sommes-nous nullement étonnés, même en présence d'un art musical fort éloigné de nous dans les siècles, d'y rencontrer une *théorie* où nous pouvons tant bien que mal appliquer notre terminologie traditionnelle. Le contraire nous surprendrait plutôt. Enfin, parmi tous nos inconscients préjugés, le plus enraciné peut-être est celui du *tempérament.* La plupart des musiciens ne doutent pas un instant de l'existence réelle de notre *tempérament égal*, dont l'invention remonte à peine à deux cents ans, et quoique son absolue *irréalité pratique* soit évidente. A l'égard des instruments accordés *d'après l'oreille*, en effet, sa justesse est impraticable à priori et, le cas invraisemblable échéant, n'y pourrait être qu'éphémère, puisque la moindre variation dans la température ambiante la détruirait aussitôt. Dans l'orchestre, les cuivres, les bois et le quatuor produisent simultanément des sons éventuellement naturels, pythagoriciens et tempérés, ou tout simplement faux. Au fond, toute la musique que nous entendons est toujours fatalement plus ou moins *fausse*, mais nous ne nous en apercevons pas. Aussi, grâce à ce préjugé du *tempérament*, à l'ignorance, où notre éducation nous laisse, de la nature et des propriétés essentielles du *son*, matière première de l'art musical, nous sommes irrésistiblement portés à tenir toute représentation numérique, analogue à celle des tétracordes grecs, pour de pures spéculations mathématiques n'ayant rien de commun avec, non seulement «l'*Art*», mais la musique. Le *son musical* étant constitué de *vibrations*, il n'en reste pas moins cependant que de telles formules, exprimées en *nombres de vibrations* ou en *longueurs de corde*, ne représentent rien autre chose que *la réalité du phénomène sonore objectif* énoncé vaguement par les mots conventionnels de notre terminologie. Loin de nous paraître négligeable, la constatation de ces expressions numériques est donc pour retenir notre attention. Comment les Grecs aboutirent-ils à un usage de ce genre dans leur théorie musicale?

Il faut tout l'aveuglement de nos habitudes pour qu'il nous soit besoin de réfléchir afin de répondre à cette question et d'entrevoir ce que le fait peut impliquer à propos des origines, — surtout en remarquant que certaines de ces formules expriment des *longueurs de corde.* De même que, chez tous les peuples de l'antiquité, la légende conférait à la musique une origine divine, pareillement on se plaît aujourd'hui volontiers à la proclamer issue spontanément d'un instinct primordial, d'un don inné et inhérent à la voix humaine. L'hypothèse d'un chant naturel à l'homme, et de tout temps spontané, est un postulat invérifiable et que la rareté, même encore

en notre modernité héritière d'un si long passé de culture, des individus capables instinctivement de quelque justesse d'intonation, ne semble pas moins démentir que la lente et séculaire évolution de l'art musical. Elle suggère, en tout cas, les plus fortes objections si on en prétend déduire la trouvaille et la détermination *intuitives* rien que des trois plus simples «*consonnances*»; puis, par-dessus le marché, leur systématisation consécutive en *modes* et leur altération en *genres*. Une conception et ses conséquences de cette espèce ne sont peut-être pensables et admissibles sans embarras que pour notre esprit accoutumé au son *tout fait*, inconsciemment et depuis des générations éduqué à l'apprécier d'après l'oreille, joué sur un instrument dont nous ne connaissons guère que le doigter. Mais *les Grecs n'avaient pas de piano*. En revanche, ils possédaient des instruments que, spécialement aux époques reculées, *les musiciens devaient confectionner eux-mêmes*. Ils n'avaient pas le son tout fait; il leur fallait le fabriquer. La durée et l'importance d'une telle pratique sont démontrées par cette particularité que, non seulement dans la fable, mais longtemps après dans l'histoire, le nom des musiciens fameux ou plus modestement célèbres est presque toujours attaché, par surcroît, à l'invention ou au perfectionnement d'un instrument. Or, même en acceptant l'hypothèse intuitive, pour obtenir ainsi le son imaginé, ils étaient obligés de se conformer aux lois du phénomène sonore, aux propriétés de la matière employée, et de découvrir par là les proportions nécessaires à la production du son désiré. En tout état de cause, *l'existence et la pratique artistique d'un instrument implique donc la connaissance des rapports de longueur de corde ou de tuyau propres aux sons ou intervalles exécutés*. Enfin, la division mesurée d'une corde est le principe du *monocorde* dont, sans doute pour le cas qu'il en fit, on attribue abusivement la découverte à Pythagore. Selon la tradition, les dernières paroles du philosophe mourant à ses disciples furent: «Cultivez le monocorde!» Cette recommandation suprême est soulignée par le rôle capital de Pythagore dans le développement initial et la systématisation de la musique grecque. A quelque point de vue que ce soit, spécifiquement musical, historique, empirique, théorique ou autre, nous sommes donc ici légitimement fondés à employer la *division des cordes ou des tuyaux* pour nous éclairer éventuellement sur les origines.

Cependant nous n'en serions guère plus avancés s'il fallait nous contenter de réaliser par ce moyen ce que nous lisons dans les textes. Il nous est loisible aujourd'hui de diviser à notre gré tuyaux ou cordes afin d'en obtenir n'importe quelle échelle, gamme, mode ou genre. Mais nous recherchons les origines, et la question est de savoir par quoi commencer pour commencer par le commencement. C'est là précisément ce qui peut nous embarrasser le plus, si nous voulons éliminer l'arbitraire. Pour imaginer la pratique, antérieure à toute théorie, dont l'empirisme en put engendrer vraisemblablement le système, il faut nous transposer par la pensée dans une atmosphère adéquate, c'est-à-dire avant tout ignorer jusqu'à l'embrion du système ignoré par les praticiens primitifs, et nous garder soigneusement d'accorder à ceux-ci, sans justification, le moindre bénéfice de notre confortable et de notre expérience héritée ou acquise. Nous ferons donc, non seulement abstraction de tout ce que nous savons de l'histoire et de la théorie de l'art grec, mais aussi *table rase de toutes nos connaissances*, et nous reculerons par l'hypothèse aussi loin que possible dans le passé.

Nous nous mettrons pour un instant dans la peau d'un homme le plus primitif qui se puisse rêver, quelque chose comme un anthropopithèque, et nous supposerons que cet être à peine humain ne soit pas doué naturellement de la faculté de chanter, soit privé de toute intuition musicale innée, et ne puisse éprouver à cet égard et traduire que des impressions reçues du dehors par l'intermédiaire de ses sens obtus.

Dans ces conditions, il ne discernera d'abord du milieu ambiant que des bruits d'*intensité* différente. Il est infiniment probable que cela dut se passer ainsi en réalité. Les trente siècles de l'évolution musicale, depuis Olympos jusqu'à nous, démontrent combien l'accoutumance de l'oreille humaine aux combinaisons sonores fut lente et graduelle. Il fallut peut-être tout un âge de notre terre à nos ancêtres primitifs pour percevoir, puis distinguer nettement des sons d'après leur *acuité* ou *gravité*. Il leur en fallut peut-être autant pour que, par une éducation sensorielle inconsciente, ils y éprouvassent quelque plaisir, grâce à la fabrication d'instruments grossiers ou imparfaits, fournissant des sons d'intonation fortuite, arbitraire et plus ou moins «fausse». La prime apparition d'un *instrument* sonore implique l'intervention du hasard pour l'utilisation des ressources adéquates, et en même temps un état de civilisation assez avancé pour assurer, dans l'existence humaine, quelque sécurité indispensable à des loisirs. La pratique instrumentale entraîne, comme conséquence, un développement progressif du discernement sensoriel. Après une période d'empirisme indifférent et de distraction individuelle, il en dut résulter, dans la facture, des perfectionnements nécessaires à l'obtention de sons fixes, identiques, propres à des exécutions communes, à la reproduction successive ou à un unisson simultané de mélopées rudimentaires. D'autre part, au cours de la cristallisation peut-être séculaire de ce stade esthétique primaire, on doit accepter la probabilité d'une évolution parallèle de la faculté de chanter. On peut même attribuer à cette évolution une certaine autonomie; admettre que l'instinct musical, suscité, secondé, cultivé ou guidé d'abord par l'empirisme instrumental, ait été capable bientôt d'un essor indépendant, de s'élever jusqu'à l'inspiration libre et spontanée, — quoique peut-être incohérente, — sous l'influence des passions, de l'ivresse ou de l'enthousiasme, et se soit épanoui naturellement par ailleurs en naïves chansons populaires. On aurait certes le droit de prétendre que cet empirisme hybride constituât, en somme, un *art* véritable, encore que primitif; mais un art en pleine anarchie évolutive, un art tout *subjectif* où s'enchevêtraient deux facteurs essentiellement antagonistes: le chant propre à la voix humaine et le mélos dicté par le hasard ou l'arbitraire de la fabrication instrumentale. Il semble que cette évolution subjective et hétérogène ait pu se poursuivre et se soit en effet poursuivie longtemps à l'aventure, voire peut-être jusqu'en de lointaines civilisations somptueuses, raffinées et barbares, avant qu'on ait ressenti le besoin d'introduire un peu d'ordre dans ce désordre, ou qu'on y fût inconsciemment amené.

L'idée d'une systématisation des éléments d'un art implique un état d'esprit *objectif* accessible seulement à un assez haut degré de culture, et de culture plutôt intellectuelle; néanmoins, elle peut naître et s'imposer empiriquement, — spécialement à l'égard de l'art musical. Si rien n'est plus étranger aux élans de la sensibilité instinctive, superflu à l'inspiration et au chant spontanés, nulle conception, au contraire, ne saurait plus logiquement découler de l'empirisme et des progrès de la facture *instrumentale*.

La confection d'instruments à sons fixes, aptes à l'exécution de mélopées identiques au moyen des sons d'une échelle commune, si rudimentaire fût-elle, comporte de multiples observations. On ne peut arriver à fabriquer deux instruments à cordes ou à tuyaux de ce genre, sans y découvrir pas à pas les effets, soit de la tension, de la longueur ou du poids de la corde, soit des longueur et diamètre du tuyau, de l'épaisseur de ses parois et des dimensions de ses trous latéraux éventuels. Ces connaissances, plus ou moins précises, résultent forcément de la pratique. En opérant par tâtonnements inévitables, les praticiens primitifs ne tardèrent pas sans doute à être frappés du rôle capital, en l'espèce, de la *mesure* et des *proportions*. Rien que par les difficultés qu'ils rencontraient pour la reproduction d'une échelle arbitraire, ils purent en être incités à fabriquer un instrument *objectivement*, si j'ose dire, en expérimentant sur des mesures constantes et suivant les procédés les plus simples. Ils purent doubler, tripler, quadrupler, etc. . . la longueur d'un tuyau, par exemple; puis, aboutir à comparer les sons obtenus avec ceux produits par des longueurs respectivement égales aux précédentes, prises sur une corde tendue, et remarquer leur différence. Le développement du sens musical aidant, ils purent en déduire les corrections nécessitées, sur les tuyaux, par le diamètre du forage et d'autres causes, et, constatant la régularité des sons fournis autant que la commodité pratique de la division de la *corde*, prendre enfin celle-ci pour étalon de mesure et, en réalité, de *systématisation*. Car ils ne possédaient pas seulement ainsi tous les éléments pertinents pour la fabrication d'instruments à sons fixes, d'intonation déterminée et commune; mais, avec la coordination, qui s'ensuivait, des échelles, ils intronisaient inconsciemment dans la musique le principe d'une *systématisation*, imposée par la pratique et conforme aux propriétés de la matière sonore, qui pouvait constituer, pour un art en formation, une base aussi inéluctable que sûre et un *fondement naturel*. Nous verrons que toute la théorie de la musique grecque en dérive.

Incarnée d'abord en des doigters et, bientôt, signes ou tablatures chiffrées peut-être, une telle systématisation correspondait au fond, dès l'origine, à des proportions numériques exprimables en *longueurs de corde*. Avant d'en rechercher, dans les textes, le processus d'évolution empirique ou spéculative, nous allons l'effectuer à priori, par la division d'une corde tendue, et en commençant par les divisions les plus simples.

Et nous procèderons ainsi:

Soit une corde tendue, nous pouvons, par exemple, la diviser en deux parties, puis chacune de ses moitiés en deux, puis chacun de ses quarts en deux. En nous arrêtant là, nous aurions obtenu 8 parties égales et, au moyen d'un chevalet déplacé, nous pourrions faire résonner successivement $\frac{1}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$ et enfin $\frac{8}{8}$ de la corde totale, correspondant respectivement à des cordes de longueur 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8, et produisant des sons adéquats. Nous figurerons ce genre d'opération et ses divers résultats par une ligne droite, où les nombres placés au-dessus de chaque division représenteront les *longueurs de corde* respectivement considérées, et nous écrirons au-dessous les noms des sons corrélatifs. Ce qui, pour la division proposée comme exemple, nous donnerait, en allant de l'aigu au grave:

1	2	3	4	5	6	7	8
mi	*mi*	*la*	*mi*	*Do*	*la*	*fa*$\sharp$	*mi*

I.

$\frac{n}{2}$: 1 mi, 2 mi

$\frac{n}{4}$: 1 mi, 2 mi, 3 la, 4 mi

$\frac{n}{8}$: 1 mi, 2 mi, 3 la, 4 mi, 5 Do, 6 la, 7 fa#, 8 mi

$\frac{n}{16}$: 1 mi, 2 mi, 3 la, 4 mi, 5 Do, 6 la, 7 fa#, 8 mi, 9 ré, 10 Do, 11 si♭, 12 la, 13 sol#, 14 fa#, 15 Fa, 16 mi

$\frac{n}{32}$: 1 mi, 2 mi, 3 la, 4 mi, 5 Do, 6 la, 7 fa#, 8 mi, 9 ré, 10 Do, 11 si♭, 12 la, 13 sol#, 14 fa#, 15 Fa, 16 mi, 17 mi♭, 18 ré, 19 do#, 20 Do, 21 si, 22 si♭, 23 si♭♭, 24 la, 25 la♭, 26 sol#, 27 sol, 28 fa#, 29 fa#, 30 Fa, 31 mi#, 32 mi

$\frac{n}{64}$: 16 mi, 32 mi, 36 ré, 40 Do, 45 Si♭, 48 la, 64 mi

II.

$\frac{n}{6}$: 1 si, 2 si, 3 mi, 4 si, 5 Sol, 6 mi

$\frac{n}{12}$: 1 si, 2 si, 3 mi, 4 si, 5 Sol, 6 mi, 7 do#, 8 si, 9 la, 10 Sol, 11 fa, 12 mi

$\frac{n}{24}$: 1 si, 2 si, 3 mi, 4 si, 5 Sol, 6 mi, 7 do#, 8 si, 9 la, 10 Sol, 11 fa, 12 mi, 13 ré#, 14 do#, 15 Do, 16 si, 17 si♭, 18 la, 19 sol#, 20 Sol, 21 fa#, 22 fa, 23 fa♭, 24 mi

$\frac{n}{48}$: 12 mi, 14 do#, 15 Do, 16 si, 24 mi, 27 ré, 30 Do, 31 si#, 32 si, 36 la, 40 Sol, 45 Fa, 48 mi

III.

$\frac{n}{9}$: 1 fa#, 2 fa#, 3 si, 4 fa#, 5 Ré, 6 si, 7 sol#, 8 fa#, 9 mi

$\frac{n}{18}$: 1 fa#, 2 fa#, 3 si, 4 fa#, 5 Ré, 6 si, 7 sol#, 8 fa#, 9 mi, 10 Ré, 11 do, 12 si, 13 la#, 14 sol#, 15 Sol, 16 fa#, 17 fa, 18 mi

$\frac{n}{36}$: 1 fa#, 2 fa#, 3 si, 4 fa#, 5 Ré, 6 si, 7 sol#, 8 fa#, 9 mi, 10 Ré, 11 do, 12 si, 13 la#, 14 sol#, 15 Sol, 16 fa#, 17 fa, 18 mi, 19 ré#, 20 Ré, 21 do#, 22 do, 23 do♭, 24 si, 25 si♭, 26 la#, 27 la, 28 sol#, 29 sol#, 30 Sol, 31 fa×, 32 fa#, 33 fa, 34 fa, 35 mi, 36 mi

$\frac{n}{72}$: 18 mi, 36 mi, 40 Ré, 45 Do, 48 si, 72 mi

La *notation graphique*, employée ici pour distinguer les différentes espèces de sons, est basée sur les règles suivantes:

1⁰ Les sons, produits par le rapport 3 (*quintes*) et ceux produits par le rapport 5 (tierces), sont différenciés par les *initiales majuscules* ou *minuscules* de leurs noms imprimés en *italique*. Ex.: *mi* — *Do*; *la♭* — *Do*.

2⁰ Les sons produits par le rapport 7 sont imprimés en ***caractères gras***. Ex.: *Do* — ***Si7***; ***fa♯*** — *mi*.

3⁰ Les sons produits par le rapport 11 sont imprimés en **batarde**. Ex.: *Do* — **Fa♯**; **si7** — *mi*.

4⁰ Les sons correspondant aux autres nombres premiers, 13, 17, 19 etc. sont imprimés indistinctement en caractères ordinaires.

5⁰ Tous les sons en rapport d'octave, de quinte, de 7ᵉ, de 11ᵉ, de 13ᵉ, 17ᵉ, 19ᵉ. etc. ont des *initiales identiques*.

Malgré son imperfection, cette notation graphique a l'avantage de souligner la différence d'espèce et d'intonation des *sons homonymes* les plus usités. A l'égard des rapports de *quinte* et de *tierce*, elle ne confond que des sons fort éloignés; par exemple: *la7*, tierce de *Do*, et *la♭*, huitième quinte inférieure de *mi*. D'ailleurs, le nom des sons est toujours accompagné de la *longueur de corde* correspondante ou, plus tard, du *nombre de vibrations*.

Ceci posé, pour procéder par les opérations les plus simples, nous ne nous servirons que des divisions en $\frac{1}{2}$ et en $\frac{1}{3}$ appliquées, d'abord à la corde totale, puis à chacune des subdivisions consécutivement réalisées.

Pour une corde de longueur totale n, nous pourrons obtenir de la sorte:

$$\text{I.} — n \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} = \frac{n}{64}$$

$$\text{II.} — n \times \tfrac{1}{3} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} = \frac{n}{48}$$

$$\text{III.} — n \times \tfrac{1}{3} \times \tfrac{1}{3} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} \times \tfrac{1}{2} = \frac{n}{72}$$

On aboutit ainsi au tableau ci-contre[1]).

Et, dans ce tableau, on découvre aussitôt *les éléments fondamentaux de la théorie musicale des anciens Grecs.*

On y rencontre:

1⁰ les trois *genres*:

a) Le *genre diatonique*, et précisément d'abord sous deux aspects dont Ptolémée nous a conservé les formules; à savoir, le *diatonique égal* ($\frac{9}{10} \times \frac{10}{11} \times \frac{11}{12} = \frac{3}{4}$):

9	10	11	12
la	*sol*	**fa**	*mi*

et le *diatonique* de Didyme ($\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} \times \frac{15}{16} = \frac{3}{4}$):

24	27	30	32
la	*sol*	*Fa*	*mi*

enfin, le *diatonique synton* de Ptolémée et, ainsi qu'on verra, d'Aristoxène, dont la formule de *vibrations* ($\frac{10}{9} \times \frac{9}{8} \times \frac{16}{15} = \frac{3}{4}$) est représentée ici par les *longueurs de corde* corrélatives:

1) Pour plus de clarté, on n'a noté, des subdivisions extrêmes ($\frac{n}{64}$, $\frac{n}{48}$ et $\frac{n}{72}$) que les sons nécessaires à montrer la concordance des tétracordes dans l'octave *dorienne*.

36	40	45	48
la	*Sol*	*Fa*	*mi*

b) Le *genre chromatique*, conforme à la formule $\frac{6}{7} \times \frac{14}{15} \times \frac{15}{16} = \frac{3}{4}$, publiée par M. E. Ruelle

12	14	15	16
la	*fa*♯	*Fa*	*mi*

c) Le *genre enharmonique* de Didyme ($\frac{4}{5} \times \frac{30}{31} \times \frac{31}{32} = \frac{3}{4}$)

24	30	31	32
la	*Fa*	mi♯	*mi*

2⁰ En combinant les trois divisions de la corde, on obtient les *systèmes conjoint* et *disjoint* dans les trois *genres*:

a) Par exemple, pour le *diatonique égal* de Ptolémée:

I.			9		10		11	12			
			ré		*Do*		si♭	*la*			
								↓			
II.						8		9	10	11	12
						si		*la*	*Sol*	fa	*mi*
						↑					
III.	9	10		11		12					
	mi	*Ré*		do		*si*					

où les sons de la corde II sont respectivement consonnants à la *quarte* avec les sons de la corde I, et à la *quinte* avec ceux de la corde III.

b) D'autre part, pour le *chromatique* et l'*enharmonique*:

I.						12	14		15		16
						la	*fa*♯		*Fa*		*mi*
						24			30	31	32
						la			*Fa*	mi♯	*mi*
						↑					
II.	12	14	15		16	18					
	mi	*do*♯	*Do*		*si*	*la*					
	24		30	31	32						
	mi		*Do*	si♯	*si*						
					↓						
III.					12	14	15		16		
					si	*sol*♯	*Sol*		*fa*♯		
					24		30	31	32		
					si		*Sol*	fa×	*fa*♯		

où les sons de la corde II consonnent à la *quinte* avec les sons de la corde I et à la *quarte* avec ceux de la corde III.

3⁰ On s'en explique la suprématie fondamentale de la *quarte*, seul intervalle capable de produire, *dans les limites de l'octave*, les sons convenablement consonnants d'où résultent les *systèmes conjoint* et *disjoint*.

4⁰ On constate enfin que cette division de la corde a pour conséquence une échelle *dorienne*, propre à réaliser les trois *genres* et les deux *systèmes* par une sorte de génération spontanée et logique. On reconnaît ainsi pourquoi l'*octave dorienne* put devenir le noyau central du *système parfait*, demeurer le prototype générateur des *genres*, dont elle imposa la formule et la place aux autres échelles modales, et on comprend la primauté du *Dorien*, «le mode grec par excellence», dans un art auquel il fournissait

des assises naturelles, d'une régularité, cohérence, ordre et symétrie apolliniennes.

On en peut donc d'ores et déjà conclure en toute assurance que la *théorie* de la musique grecque, loin d'être issue de l'arbitraire ou de la convention, était *basée sur la nature*, en tant que dérivant d'une analyse, empirique à l'origine, et d'une interprétation bientôt plus ou moins spéculative d'un des aspects du phénomène sonore objectif. Quelque incertaines, au regard d'une conformité réelle avec les faits, que puissent apparaître les hypothèses, nullement invraisemblables, qui nous ont amenés à cette division de la corde; que cette évolution systématisatrice se soit accomplie parallèlement pour les cordes et les tuyaux et selon un quelconque processus, les résultats qu'on obtient en l'effectuant ainsi à priori n'en sont pas moins péremptoires. On peut en tirer quelques enseignements immédiats.

Crousis.

Cette division de la corde tendue constituait ce que les Grecs dénommaient *crousis*, (κροῦσις, littéralement «*battement de la corde*», ainsi que traduisait le vieil Amyot). En donnant à ce terme technique, comme on l'a fait depuis, la signification tendancieuse d'*accompagnement instrumental*, on aboutit à des non-sens et à des obscurités inextricables. Sa traduction littérale, au contraire, exprime fort bien la pratique à quoi correspondait le terme: après avoir divisé la corde selon telle ou telle longueur considérée, on mettait cette corde en branle en la *frappant* (κρούω) pour entendre le son produit par les *battements* dont elle frappait l'air. Les Grecs en arrivèrent, bientôt sans doute, à représenter les résultats de la *crousis* par ce qu'ils appelaient des *diagrammes*, et ces résultats pouvaient être d'une observation très délicate. On lit, en effet, dans Bacchius[1]):

«*Un diagramme est une figure géométrique employée pour rendre sensible par les yeux ce qui serait difficilement discerné par l'oreille*».

Cette définition confirme à la fois la véritable acception du mot *crousis*, et justifie la subtilité des nuances constatables entre certains sons de notre tableau; car ce tableau, en réalité, est un *diagramme* ou la réunion de trois diagrammes superposés.

En outre, ce tableau représente le principe des compositions *tricordes* (τρίχορδα) des musiciens de l'époque archaïque, Olympos, Terpandre et leur école, dont Plutarque célèbre la simplicité et la beauté. Par une *crousis* qui paraît avoir été déjà spéculative en même temps qu'inhérente à la systématisation instrumentale, ils en combinaient leurs *nomes* (νόμοι: *lois*), sortes d'échelles ou de mélopées types qui déterminaient les *harmonies* et *rythmes* qu'on devait observer strictement jusqu'à la fin d'une composition musicale. Rien que sous l'aspect qu'en offre notre tableau, les combinaisons possibles étaient nombreuses et suffisantes pour l'éventualité des trois *genres* et de plusieurs *modes*. Elles devenaient innombrables par la subdivision consécutive des intervalles.

On trouve une première preuve des allégations qui précèdent dans un passage de Plutarque (περί μουσικῆς Wechel. 1137—38), où on rencontre

1) . . . διαγράμματι δὲ χρώμεθα, ἵνα τὰ τῇ ἀκοῇ δύσληπτα πρὸ ὀφθαλμῶν τοῖς μανθάνουσι φαίνηται. (*Bacchii Gerontis Isagoge.* Mb. 15.)

aussi une indication sur ce que fut peut-être le *trope spondiaque*. Ce trope semble avoir consisté dans l'échelle suivante, qui se forme dans le diagramme II:

6	7	8	9	10	11	12
mi	**do**♯	*si*	*la*	*Sol*	**fa**	*mi*

Plutarque explique, en effet, que ce n'est point par ignorance qu'Olympos, Terpandre et leur école n'ont pas usé d'un grand nombre de cordes et de la variété interdite à l'égard des nomes. Il en prend à témoin leurs ouvrages qui, dans leur grande simplicité et étant «constitués des seules combinaisons fournies par trois cordes» (τρίχορδα)[1]), l'emportent cependant en excellence sur les compositions multicordes et variées, de sorte que personne ne saurait imiter la manière d'Olympos ni l'égaler. Et il continue:

«Or, que les anciens ne s'abstenaient pas par ignorance de la *trite* dans le *trope spondiaque*, c'est ce qu'ils montrent bien dans l'usage de la *crousis*. Ils n'auraient pas employé la *trite* (*Do* ou **do**) en consonnance avec la *parhypate* (*Fa* ou **fa**), s'ils ne l'avaient pas connue . . .[2])»

Trope Spondiaque	N.	Pn.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.
	6	7	8	9	10	11	12
	mi	**do**♯	*si*	*la*	*Sol*	**fa**	*mi*

Crousis (12 × 2 × 2)	N.	Pn.	Tr.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.
	24	27	30	32	36	40	45	48
	mi	*ré*	*Do*	*si*	*la*	*Sol*	*Fa*	*mi*
			×				×	
Crousis (12 × 3)	N.	Pn.	Tr.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.
	18	20	22	24	27	30	33	36
	mi	*Ré*	**do**	*si*	*la*	*Sol*	**fa**	*mi*
			×				×	

«. . . Mais il est évident que ce fut le caractère de la beauté conférée au *trope spondiaque* par l'absence de la *trite* (*Do* ou **do**), qui détermina leur sentiment esthétique à conduire le mélos directement à la *paranète* (**do**♯)».

«On peut en dire autant à propos de la *Nète* . . .» — (Il faut entendre ici la *Nète des conjointes*, puisque c'est là l'autre son (*ré*) qui manque aussi au *trope spondiaque*) — «. . . Car ils pratiquaient l'usage du son correspondant (*ré*), dans la *crousis*, en dissonance avec la paranète (*Ré*) et en consonnance avec la *mèse* (*la*) . . .[3]».

	N.	Pn.	Tr.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.
		×			×			
Crousis (12 × 2 × 2)	24	27	30	32	36	40	45	48
	mi	*ré*	*Do*	*si*	*la*	*Sol*	*Fa*	*mi*
						*		
Crousis (12 × 3 × 2)	36	40	45	48	54			
	mi	*Ré*	*Do*	*si*	*la*			
		*						

---

1) . . . τρίχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἁπλᾶ διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχόρδων, ὡς μηδέμα δύνασθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον . . .

2) Ὅτι δ'οἱ παλαιοὶ ου δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο τῆς τρίτης ἐν τῳ σπονδειάζοντι τρόπῳ, φανερὸν ποιεῖ ἡ ἐν τῇ κρούσει γενομένη χρῆσις· οὐ γὰρ ἄν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεχρῆσθαι συμφώνως μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν . . .

3) ἀλλὰ δῆλον ὅτι τὸ τοῦ κάλλους ἦθος, ὃ γίνεται ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξαίρεσιν, τοῦτ' ἦν τὸ τὴν αἴσθησιν αὐτῶν ἐπάγον ἐπί τὸ διαβιβάζειν τὸ μέλος ἐπὶ τὴν παρανήτην. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης· καὶ γὰρ ταύτῃ πρὸς μὲν τὴν κροῦσιν ἐχρῶντο καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως καὶ πρὸς μέσην συφώνως . . .

(Dans le *système disjoint*, que la présence de la *paramèse* implique ici, la véritable *paranète* serait *Ré* consonnant par *quinte* avec la *lichanos Sol*, et non pas *ré* consonnant par *quarte* avec la *mèse la*.)

«. . . Mais dans le mélos, ce son ne leur semblait pas propre au *trope spondiaque*.»

«Et non seulement à ceux-là . . .» — (C'est-à-dire à ceux qui pratiquaient le *trope spondiaque*) — «. . . mais tous agissaient pareillement à l'égard de la *nète des conjointes* (*ré*). Car, en tant que *crousis*, ils la pratiquaient en dissonance avec la *paranète* (*Ré*), (la *paramèse*) et la *lichanos* (*Sol*).» — (Voir l'exemple précédent.) — «Mais, en tant que mélos, ils auraient eu honte de s'en servir, à cause du *caractère* (*éthos*) qui en résulte[1]).»

Le texte de ce dernier paragraphe semble altéré et «. . . la *paramèse* . . .» est peut-être une interpolation de copiste. Néanmoins on peut remarquer que, dans la corde I de notre tableau, qui fournit précisément la *nète des conjointes* (*ré*) avec le *tétracorde conjoint* régulier (9—10—11—12, et par crousis poussée plus loin 36—40—45—48), on rencontre dans la *crousis* le tétracorde *disjoint mi* (16) — *ré* (18) — *Do* (20) — ***si*** (21), où, non seulement le *ré* dissonne en tant que *paranète* et avec la *lichanos* régulière (*Sol*), mais où le *si* de «la *paramèse*» consonnante est remplacé par un ***si*** dissonant. Nous trouverons ailleurs une confirmation de notre hypothèse sur le *trope spondiaque* et aussi une indication sur le sens du mot *caractère* (ἦθος), appliqué au mélos ou aux échelles, et qui paraît avoir été attaché à des différences d'intonation fort subtiles et ressortir plutôt à des conceptions esthétiques basées sur une sorte de métaphysique du nombre.

Enfin, voici une autre preuve de la véritable signification du mot *crousis* et de l'exactitude de sa représentation dans les diagrammes de notre tableau. Près de mille ans après la pratique archaïque rapportée par Plutarque d'après un texte perdu d'Aristoxène, Gaudence définit les sons *paraphones* comme intermédiaires entre les sons *symphones* et *diaphones*. Et il ajoute:

«Dans la *crousis*, les sons *paraphones* paraissent consonnants, tels ceux qui limitent l'intervalle de trois tons de la *parhypate* des moyennes à la *paramèse*, et l'intervalle de deux tons de la *lichanos* ou *diatonique* des moyennes à la *paramèse*[2]).»

Or, dans le *système parfait* dont il s'agit ici, la *parhypate* des moyennes correspond à un **FA**, la *lichanos* à un **SOL** et la *paramèse* à un **SI** du triple diagramme dorien de notre tableau. Et, en nous y reportant, nous trouvons, accompagués de leur longueur de corde, un ***si*** (21) de la corde I et un *si* (32) de la corde II, dont la différence est $\frac{63}{64}$; un *sol* (27) de la corde I et un *Sol* (40) de la corde II, dont la différence $\frac{81}{80}$; un *Fa* (15) de la corde I et un fa (17) de la corde III, dont la différence est $\frac{135}{136}$, c'est-à-dire des sons de très faible différence d'intonation et répondant en tous points à la définition de Gaudence. Il y avait naturellement bien d'autres sons *paraphones* que ceux-ci, que Gaudence d'ailleurs ne cite qu'en manière d'exemple et qui nous suffisent à démontrer par le fait ce qu'était la *crousis*, laquelle

1) . . . κατὰ δὲ τὸ μέλος οὐκ ἐφαίνετο αὐτοῖς οἰκεῖα εἶναι τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ. Οὐ μόνον δὲ τούτοις, ἀλλὰ καὶ τῇ συνημμένων νήτῃ οὕτω κέχρηνται πάντες· κατὰ μὲν γὰρ τὴν κροῦσιν αὐτὴν διεφώνουν πρός τε παρανήτην (καὶ πρὸς παραμέσην) καὶ πρὸς λιχανόν . . .

2) . . . παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι· ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσην καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσην. (Gaudence: *Isagoge*. Mb. 11—12).

nous révèle à son tour à quelle réalité s'appliquait, à tout le moins au temps de Gaudence, le terme technique de sons *paraphones*, dont nous ne possédons aucun équivalent ou analogue.

Olympos.

Tandis que les noms d'Orphée et d'Amphion, pour la lyre et la citharodie primitive, ne se rapportent guère qu'à de vagues légendes, il semble que les primes indices d'une systématisation de l'art musical doivent être reconnus dans les innovations d'une sorte de lignée d'aulètes venus de Phrygie à une époque incertaine, mais fort éloignée. Il est remarquable que ce soit au Phrygien Olympos, personnage à peu près mythique, que Plutarque, d'après Alexandre Polyhistor, attribue «l'introduction en Grèce des *croumata* et des *ides dactyles*». Le mot κροῦμα (coup, choc) offre précisément, avec la même dérivation (κρούω), une acception très analogue à celle du mot *crousis* et pouvait exprimer l'action de *frapper des cordes tendues*. Ce sens est d'ailleurs impliqué par l'emploi qu'en fait Platon et les écrivains postérieurs pour désigner le jeu d'instruments de ce genre et la pratique du *plektron*. D'autre part, ces Ἰδαίοι Δάκτυλοι peuvent d'autant mieux dérouter la traduction qu'ils se sont transformés dans la légende en génies fabuleux, baptisés aussi *Dactyles de l'Ida* ou *du mont Ida*. Clément d'Alexandrie, dans ses *Stromates*, les mentionne comme les «*inventeurs des lettres dites d'Ephèse et de la manière de produire les rythmes musicaux, raison pour laquelle le doigter chez les musiciens* (οἱ παρὰ τοῖς μουσικοῖς δάκτυλοι) *en reçut la dénomination*» [1]. L'extraction phrygienne de ces aulètes initiateurs établit une importation d'Asie-Mineure et évoque le voisinage des peuples sémites. Or, *main*, en hébreu, s'écrit יד (*id*), mot dont les voyelles massorétiques ont fait יָד (*iad*) pour une prononciation fixée au VI[e] siècle de notre ère et qui ne saurait intervenir en l'espèce. L'expression apparaît donc un doublet hébreu-grec (*id*, main — *dactyloi*, doigts), et devoir représenter une tablature instrumentale primitive où des *signes graphiques* correspondaient non seulement à des *doigters*, mais subséquemment à des *mesures* d'où s'ensuivait la position des trous ou des chevalets. La plus ancienne indication technique rencontrable dans les textes semble ainsi impliquer à la fois une division systématisée de la corde (*croumata*) assimilable à l'usage du monocorde, et la division corrélative de tuyaux percés d'ouvertures ouvertes ou bouchées avec les doigts de l'exécutant (*ides dactyles*) et figurée par des lettres; bref, tous les éléments d'une systématisation issue de l'empirisme pratique et contenant le germe d'une *théorie* basée sur la *division des cordes et des tuyaux*.

La chronologie de ces temps reculés est aussi contradictoire et obscure que l'ordre des innovations. Il semble que l'Olympos dont il s'agit soit l'ancêtre de la bande. Après lui viendrait Hyagnis auquel on attribue l'invention de l'aulos, du *tricorde* et de *l'harmonie diatonique* (Cl. d'Alex.), de *l'harmonie phrygienne* (Aristoxène, Athénée XIV, 624) et de plusieurs nomes; ensuite Marsyas le Silène, inventeur de l'aulos double, des *harmonies phrygienne*, *mixophrygienne* et *mixolydienne* (Cl. d'Alex.); enfin un nouvel Olympos, élève de Marsyas, aulète renommé entre tous, et à qui la création du *genre enharmonique* valut le titre glorieux de «fondateur de la belle musique

1) . . . εις οὓς ἥ τε τῶν Ἐφεσίων λεγομένων γραμμάτων καὶ ἡ τῶν κατὰ μουσικὴν εὕρεσις ῥυθμῶν αναφέρεται (δι' ἣν αἰτίαν οἱ παρὰ τοῖς μουσικοῖς δάκτυλοι τὴν προσηγορίαν εἰλήφασι). (Clem. Alex. *Stromates*. I. 15. p. 781. **Migne**.)

grecque» (Aristox. chez Plut.). C'est seulement avec celui-ci que nous abordons au seuil, encore bien nébuleux pourtant, de l'histoire. Essayons cependant d'appliquer notre méthode en datant d'Olympos le Vieux l'introduction en Grèce de la division systématisée des cordes et des tuyaux, et opérons celle-ci en commencant *par les procédés les plus simples.*

Nous pouvons diviser une corde en deux, puis chaque moitié en $\frac{1}{2}$, puis chaque quart en $\frac{1}{2}$; d'où les longueurs de cordes et les sons:

a)	1	2	3	4	5	6	7	8
	mi	*mi*	*la*	*mi*	*Do*	*la*	*fa*♯	*mi*

En divisant la même corde ou une corde de longueur égale en 3; puis en 6 parties, nous obtenons pareillement:

b)	1	2	3	4	5	6
	si	*si*	*mi*	*si*	*Sol*	*mi*

Tous ces sons désormais à notre disposition par les moyens les plus simples, nous pouvons les réproduire indistinctement sur des instruments à cordes ou à tuyau. En les combinant dans les limites d'une octave, ainsi qu'Aristoxène nous apprend qu'agissaient les harmoniciens archaïques, nous aurons, avec *a* et *b*,

a)	4	5	6	7	8
	mi	*Do*	*la*	*fa*♯	*mi*
b)	3	4	5	6	
	mi	*si*	*Sol*	*mi*	

les éléments d'une échelle correspondant aux *longueurs de cordes* et aux *sons*:

	12	15	16	18	20	21	24
c)	*mi*	*Do*	*si*	*la*	*Sol*	*fa*♯	*mi*
d)	*la*	*Fa*	*mi*	*ré*	*Do*	*si*	*la*
e)	*ré*	*Si*♭	*la*	*sol*	*Fa*	*mi*	*ré*

Car, pour plus de clarté, nous pourrons employer indifféremment l'une ou l'autre de ces échelles, qui correspondent également à ce résultat de la division de la corde.

Sous l'aspect *e*,

12	15	16	18	20	21	24
ré	*Si*♭	*la*	*sol*	*Fa*	*mi*	*ré*

nous obtenons empiriquement, sans arbitraire ni spéculations mathématiques, au moyen des plus simples divisions de la corde ou des tuyaux

1° Un *Heptacorde* basé sur un tétracorde *phrygien*, et où, en mode *dorien*, le *Si*♭ amorce un *système conjoint*; c'est-à-dire une échelle correspondant aux deux particularités capitales de la gamme archaïque traditionnelle.

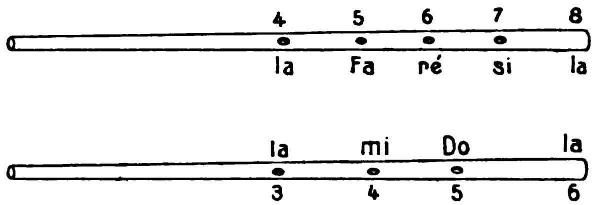
2° Trois *tétracordes* correspondant aux trois *modes primitifs*: le *phrygien* (*sol—Fa—mi—ré*), le *dorien* (*la—sol—Fa—mi*) et le *lydien* (*Si*♭*—la—sol—Fa*).

3° Une nouvelle justification de l'importance de la *quarte*, seul intervalle qui, dans cette échelle archaïque, fournisse par sa division en *tétracordes* trois aspects différents d'un intervalle identique, c'est-à-dire un élément précieux de contraste ou de variété dans un art *monodique*.

4° On s'en expliquerait déjà le rôle principiel accordé, dans la théorie subséquente, au *tétracorde* qui, dès les origines, fournit, avec le susdit élément de variété, non seulement les trois *modes* primordiaux, mais aussi le *genre* dit depuis *diatonique*.

Il nous serait loisible de rechercher, dans les diverses expressions (*c*, *d*, *e*) de cette échelle et leurs combinaisons, la possibilité des innovations attribuées à Hyagnis et à Marsyas. Mais, outre que ces innovations nous sont rapportées à dix ou peut-être douze siècles de distance, cette échelle n'était vraisemblablement pas la seule pratiquée par les musiciens archaïques, et, à l'égard de personnages aussi fabuleux, l'hypothèse serait fastidieuse. Nous nous contenterons d'inférer de ces textes et d'autres à la réalité d'une systématisation déjà fort avancée, (comportant l'usage du *diatonique* et du *chromatique*), antérieure au second Olympos, qu'on situe d'ordinaire dans la première moitié du VII^e siècle avant J. C. Enfin, nous remarquerons que cette échelle, de plausibilité évidente, constitue une gamme *incomplète* basée sur le tétracorde *phrygien*. Or, selon l'unanimité des textes, le *phrygien* est le mode particulièrement propre à l'aulos, et l'absence de certaines notes d'une échelle est précisément le principe du *genre enharmonique*. Nous en sommes donc autorisés à demander à cette échelle la solution de l'énigme incarnée par le *genre enharmonique* et son invention par l'*aulète* Olympos [1]).

1) On peut remarquer, en outre, que cette échelle paraît correspondre tout particulièrement à la pratique et même à l'invention de l'*aulos double*, instrument favori de Marsyas et de son élève Olympos. Cet *aulos double*, en effet, avec son échelle heptacorde pouvait être très naturellement constitué de *deux aulos monocalames*, percés selon les divisions les plus simples, produisant les échelles primaires et ayant respectivement 4 et 3 trous, l'orifice donnant le son fondamental grave.



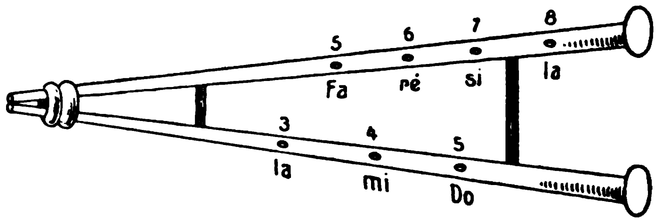
D'autre part, la pratique de l'*aulos double*, dans un art *monodique*, serait une énigme déconcertante si les deux tuyaux avaient résonné *simultanément*; — et cela d'autant mieux que, chaque tuyau ayant 4 trous au maximum, (le pouce étant nécessaire à maintenir l'instrument aux lèvres,) la pauvreté des ressources et la difficulté d'exécution polyphonique ne permettent guère de supposer un résultat artistique en rapport avec la renommée d'Olympos. Au contraire, la pratique de l'*aulos double* s'explique aisément, si on admet que, pour chacun des deux tuyaux, l'*orifice* extême, opposé à l'embouchure, *était bouché*. De cette façon, les sons auraient été produit *exclusivement au moyen des trous* percés sur les parois des tubes, l'instrument ne produisant aucun son quand tous les trous étaient obstrués par les doigts de l'exécutant. Ainsi conçu, l'*aulos double* apparaît un instrument *monodique* aussi commode à jouer que l'*aulos monocalame*. On peut même observer que cette conformation de l'*aulos double* était presque dictée par les origines et les exigences de facture de l'*aulos* primitif. Celui-ci dérivait de la *syrinx* ou *flûte de*

La systématisation, que nous venons d'admettre, est d'ailleurs confirmée par le passage de Plutarque relatif à la découverte de ce *genre* et qui nous conserve un texte détruit d'Aristoxène. Après avoir spécifié que, avant Olympos, tout était *diatonique* ou *chromatique*, Aristoxène, qui écrivait au moins quelques trois cents plus tard, raconte ainsi comment la tradition *présumait* qu'Olympos trouva le *genre enharmonique*[1]).

«Olympos, s'exerçant un jour dans le *genre diatonique*, conduisait souvent le mélos directement à la *parhypate diatonique* à partir, tantôt de la *paramèse*, tantôt de la *mèse*, en passant la *lichanos diatonique*. Il fut frappé de la beauté de l'*éthos* qui en résultait et, admirant le *système* construit d'après cette analogie, il s'en servit pour composer sur le ton dorien . . .»

Ce récit, — rien moins qu'affirmatif, à la vérité, — impliquerait ainsi le hasard d'une improvisation, et on ne s'expliquerait guère qu'une gamme due à l'arbitraire et à la fantaisie d'un aulète ait pu fournir à la théorie musicale grecque un de ses éléments fondamentaux, et valoir à son fabricant

Pan, dont les tuyaux *bouchés* pouvaient inspirer l'idée d'en transporter les proportions sur un tuyau unique *pareillement bouché à l'orifice* et percé de trous latéraux. Il n'est nullement invraisemblable que les premiers *aulos simples* eux-mêmes aient été ainsi fabriqués. Enfin, pour des tuyaux de faible calibre, comme il semble que ce fût le cas alors, les corrections imposées par le diamètre de la perce, celui des trous latéraux et l'épaisseur des parois tendent toutes à une *diminution* des longueurs théoriques exactement fournies par les divisions de la corde. Et, en s'aidant éventuellement des *croumata* de la corde tendue, il est fort possible que les aulètes aient réalisé empiriquement ces corrections sur un tuyau conforme à l'étalon théorique, donc *trop long* et, après le forage du dernier trou donnant le son grave fondamental, laissant un excès propre à un *bouchage* analogue à celui des tuyaux de *syrinx*. En employant deux *aulos monocalames* de cette espèce pour constituer un *aulos double*, il leur était loisible de fermer momentanément avec de la cire, — ou même de supprimer, en ne les perçant pas, — tels trous produisant le même son sur les deux tuyaux accouplés, lesquels, en fournissant notre heptacorde, auraient offert à peu près cet aspect:



On voit qu'on aboutirait de cette manière à un *aulos double* très ressemblant à certains de ceux que l'iconographie nous conserva, et l'hypothèse de deux tuyaux *bouchés à leur orifice*, outre que l'antécédent immédiat de la *syrinx* la rend des plus plausibles, apparaît singulièrement apte à justifier la pratique d'un instrument de ce genre dans un art *monodique*.

1) . . . ἀναστρεφόμενον τὸν Ὄλυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὲν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ᾽ ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανὸν καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤθους, καὶ οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου. (Plut. *De Musica*. 1134.)

une renommée immortelle. Quoi que vaille cette tradition tardive, comme exactitude ou authenticité des détails, nous n'avons pas le droit pourtant de l'écarter. Aristoxène s'y exprimait naturellement avec la terminologie de son temps, et il ne faut pas oublier que, justement à l'endroit de l'échelle heptacorde archaïque, les dénominations étaient fort incertaines, et qu'on usait volontiers du mot *paramèse* pour désigner la *trite* du système conjoint primitif. Nous appliquerons donc comme il suit la terminologie employée, aux sons de notre échelle représentée sous l'aspect *d*:

N.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.	
12	15	16	18	20	21	24
la	*Fa*	*mi*	*ré*	*Do*	*si*	*la*

Et nous admettrons qu' Olympos, improvisant dans cette échelle *diatonique*, ait sauté fréquemment de la *paramèse* (*Fa*) ou de la *mese* (*mi*) à la *parhypate* (*Do*), en supprimant la *lichanos* (*ré*). Il employait donc tous les autres sons de l'échelle. Or, pour en constituer une gamme fondée sur un *système* construit d'après l'analogie de cet éthos, *il lui fallait nécessairement altérer un de ces autres sons* de l'échelle, à savoir l'*hypate* dissonante *si*, incapable de rentrer dans la composition d'un *système* (*conjoint* ou *disjoint*) régulièrement consonnant.

Le *tétracorde* obtenu par cette altération correspondait alors aux longueurs de corde 24 (*mi*) — 27 (*ré*) — 30 (*Do*) — 32 (*si*), et fournissait le *si* consonnant indispensable à la formation du *système*. Et, en transportant sur une échelle unique les *sons* et les *longueurs* succesivement réalisés, nous obtenons:

12	15	16	18	20	21		24
		24	27	30		32	
36	45	48	54	60	63	64	72
la	*Fa*	*mi*	(*ré*)	*Do*	*si*	*si*	*la*

La différence $\frac{63}{64}$ peut paraître infinitésimale et d'exécution impraticable avec justesse, surtout sur un aulos simple ou double où le *si* (32) devait être produit en débouchant incomplètement le trou du *si* (21). On pourrait répondre que la réputation d'Olympos autorise à lui accorder quelque finesse d'oreille; que nos violonistes font couramment la différence plus faible encore du comma $\frac{80}{81}$: enfin, que, à l'égard des instruments à vent, l'action des lèvres et du souffle intervient dans la justesse d'exécution pour des nuances fort délicates. Mais tout cela serait superflu en l'espèce, car ce *si* (63) n'avait pas besoin d'être juste, en tant que simple intermédiaire *éventuel* entre le *si* (64) et le *Do* (60) consonnants. Je dis *éventuel*, car nous ignorons absolument si ce son intermédiaire était employé dans le *mélos*, ou y était employé toujours. Dans ce cas, il est très possible que la réalisation du *pycnon* se soit aussitôt presque fatalement conformée à la formule qui nous est restée de l'*enharmonique* de Didyme et, comme on le verra, aussi d'Aristoxène: 24—30—31—32. Quoi qu'il en fût d'ailleurs d'une pratique — inévitablement plus ou moins fausse, à l'instar de la nôtre, — continuons d'en examiner les conséquences théoriques à un point de vue spéculatif absolu correspondant aux subtilités des diagrammes ou formules de tétracorde qui nous sont parvenus.

En supposant, à certains aulos de l'époque, la faculté de fournir l'octave ou harmonique 2, si facile à produire, même involontairement sur les

tuyaux ouverts, nous aurions une échelle d'une étendue de deux octaves, que nous représentons par les sons et les longueurs de corde corrélatives, en adoptant immédiatement le rapport 30—31—32 pour le *pycnon enharmonique*:

N.	Tr.	N.	Pn.	Tr.		Pm.	M.	Ph.	H.	L.	Ph.		H.	Pr.
36	45	48	54	60	62	64	72	90	96	108	120	124	128	144
la	*Fa*	*mi*	*ré*	*Do*	si♯	*si*	*la*	*Fa*	*mi*	*ré*	*Do*	si♯	*si*	*la*
Hyperbol.			*Disjointes*				*Moyennes*			*Hypates*				*Prsl.*

Et nous obtenons ainsi:

1° le *Système parfait* des Grecs, avec ses quatre tétracordes des *hyperboléennes*, des *disjointes*, des *moyennes* et des *hypates* et son *proslambanomène*, dans le *genre enharmonique*.

2° Une échelle enharmonique, *où le demi-ton des moyennes n'est pas composé* de deux diésis enharmoniques, comme le demi-ton des *hypates*; c'est-à-dire une *échelle enharmonique conforme à la description d'Aristoxène.*

Celui-ci ajoute, en effet, en employant ici pertinemment la terminologie contemporaine:

«. . . Le *pycnon enharmonique* du tétracorde des *moyennes*, qu'on pratique aujourd'hui, ne semble pas provenir de cet artiste (Olympos); ainsi qu'on peut s'en convaincre en écoutant un aulète qui joue à la manière archaïque: *car il conserve alors le demi-ton des moyennes incomposé.* Tel fut l'*enharmonique* primitif . . .[1]».

L'hypothèse est donc une fois de plus confirmée par les textes et donne l'explication d'un passage incompréhensible sans la connaissance de la réalité empirique à quoi il correspond. Ce demi-ton des *moyennes*, en effet, n'avait pas besoin d'être altéré, puisque les deux sons (*Fa* — *mi*) dont il est formé, dans l'échelle primitive *incomplète*, étaient régulièrement consonnants pour un *système* conjoint ou disjoint, «construit d'après l'analogie» de *l'éthos* réalisé par Olympos.

Enfin, en divisant ce *demi-ton des moyennes*, — (pratique qui suivit peut-être de près Olympos), — et en notant toujours selon le *pycnon enharmonique* 30 — 31 — 32, c'est-à-dire ici *Do* (60) — si♯ (62) — *si* (64) et *Fa* (90) — mi♯ (93) — *mi* (96), cette échelle nous fournit les *six gammes archaïques* qu'Aristide Quintilien nous a transmises assez obscurément (Mb. 23), et qu'on transcrit accompagnées des longueurs de corde corrélatives et de leur *notation* dite *instrumentale*, mais, en réalité, *correspondant à la crousis* (χάτα χρούσιν); à savoir, d'abord le *dorien*, le *phrygien* et le *mixolydien*:

Dorien	48	60	62	64	72	90	93	96	108			
	>	Ǝ	⊔	⊏	<	Ↄ	∪	C	F			
	mi	*Do*	si♯	*si*	*la*	*Fa*	mi♯	*mi*	*ré*			
Phrygien	54	60	62	64	72	90	93	96	108			
	Z	Ǝ	⊔	⊏	<	Ↄ	∪	C	F			
	ré	*Do*	si♯	*si*	*la*	*Fa*	mi♯	*mi*	*ré*			
Mixolydien				64		90	93	96	108	120	124	128
				⊏		Ↄ	∪	C	F	⅂	L	Γ
				si		*Fa*	mi♯	*mi*	*ré*	*Do*	si♯	*si*

1) τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν, ᾧ νῦν χρῶνται, οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι. ῥᾴδιον δ' ἐστὶ συνιδεῖν, ἐάν τις ἀρχαϊκῶς τινος αὐλοῦντος ἀκούσῃ· ἀσύνθετον γὰρ βούλεται

En transposant les proportions génératrices de cette échelle sur un aulos ayant une longueur des $^2/_3$ du précédent, c'est-à-dire sonnant à la *quinte* supérieure, on obtient les trois autres gammes archaïques d'Aristide: le *syntono-lydien* et *l'iastien* incomplets, puis, par *crousis*, *le lydien* qui se présente dans le texte sous la forme d'un *hypolydien* enharmonique.

Echelle type	12	15		16	18	20		21	24	30	31	32	36
	mi	*Do*		*si*	*la*	*Sol*		*fa*♯	*mi*	*Do*	si♯	*si*	*la*
Syntono-lydien						20			24	30	31	32	
						⅂			C	⅂	L	Γ	
						Sol			*mi*	*Do*	si♯	*si*	
Iastien					18	20			24	30	31	32	
					<	⅂			C	⅂	L	Γ	
					la	*Sol*			*mi*	*Do*	si♯	*si*	
Crousis	72	90	93	96	108	120	124	128	144	180	186	192	216
	mi	*Do*	si♯	*si*	*la*	*Sol*	fa×	*fa*♯	*mi*	*Do*	si♯	*si*	*la*
Lydien			93	96		120	124	128	144	180	186		
			⊔	⊏		K	⨯	⋊	C	⅂	L		
			si♯	*si*		*Sol*	fa×	*fa*♯	*mi*	*Do*	si♯		

Mais cette échelle nous fournit, en outre, l'occasion d'un rapprochement curieux et significatif à plus d'un titre.

Plus loin, parlant, toujours d'après Aristoxène, de *l'éthos* des *rythmes musicaux*, lequel «dépend de l'enchaînement ou de la combinaison de ces rythmes», le même Plutarque s'exprime ainsi:

«... Par exemple, le *genre enharmonique* d'Olympos placé sur le ton phrygien, combiné avec le péon épibate. C'est le principe de cette combinaison, en effet, qui constitue l'*éthos* propre au nome d'Athèna. Or, tandis que rien n'est changé à la mélopée et à la rythmopée, le rythme seulement étant techniquement modifié en troquant un *trochée* contre un *péon*, le genre enharmonique d'Olympos n'est pas altéré et demeure. Mais, quoique le genre enharmonique et le ton phrygien persistent et avec eux le système tout entier, il en résulte cependant une remarquable modification dans l'*éthos*. En effet, ce qu'on appelle *Harmonie* dans le nome d'Athéna diffère beaucoup du *prélude* (ἀναπεῖρα) à l'égard de l'*éthos*»[1]).

Or nous venons de voir que, sur l'échelle primitive incomplète, où Olympos put trouver empiriquement le principe du *genre enharmonique*, il lui fallait changer le ***si*** en *si* pour obtenir un *système* consonnant; ce qui, précisément à partir du premier son de la gamme phrygienne, lui donnait *ré* (27) — *Do* (30) — *si* (32) au lieu de *ré* (18) — *Do* (20) — ***si*** (21), c'est-à-dire des sons produits par des longueurs de corde correspondant à un *péon* (27 — 30 — 32) et à un *trochée* (18 — 20 — 21).

εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνιον. Τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα ... (Plut. *D. M.* 1135.)

1) ... οἷον Ὀλύμπῳ τὸ ἐναρμόνιον γένος ἐπὶ φρυγίου τόνου τεθὲν παίωνι ἐπιβατῷ μιχθέν· τοῦτο γὰρ τῆς ἀρχῆς τὸ ἦθος ἐγέννησεν ἐπὶ τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ· προσληφθείσης γὰρ μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας τεχνικῶς τε μεταληφθέντος τοῦ ῥυθμοῦ μόνον αὐτοῦ καὶ γενομένου τροχαίου ἀντὶ παίωνος, συνέστη τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γένος· ἀλλὰ μὴν καὶ τοῦ ἐναρμόνιου γένους καὶ τοὺ φρυγίου τόνου διαμενόντων καὶ πρὸς τούτοις τοῦ συστήματος παντός, μεγάλην ἀλλοίωσιν ἔσχηκε τὸ ἦθος. (Plut. *De Mus.* 1143.)

L'application de la terminologie rythmique à la musique pure, qu'on rencontre à tout propos dans les sources et qui paraît si déroutante à priori, en est ainsi naturellement expliquée. Elle découlait spontanément de la systématisation numérique dictée par l'empirisme instrumental à la théorie spéculative. Il semble même infiniment probable que ce soit de cette théorie *purement musicale* que proviennent les termes et tous les éléments de la systématisation métrique et rythmique imposée artificiellement à la poésie par les grammairiens postérieurs et effectuée arbitrairement par eux chez les anciens poètes, grâce à l'altération des textes originaux dûment revus et corrigés. Cette conception d'une *rythmique purement musicale*, correspondant à des *rapports* de *longueurs* de corde ou, plus tard, de *vibrations*, était si familière aux Grecs, que sa méconnaissance rend incompréhensibles les trois quarts de la littérature adéquate. Elle se perpétua longtemps, au surplus, parmi les tradiments scolastiques hérités de l'antiquité, et on en trouve encore le principe et la théorie nettement exposés chez Jean de Muris, sous cet intitulé: *Comparatio specierum dyatessaron et dyapente metrorum pedibus.* (*Speculum musicae. Lib. VI. Cap. XXI*[1].) Pour l'interprétation de cette *rythmique musicale*, il faut évidemment se garder d'en reconnaître à priori de rigoureux équivalents dans la terminologie élaborée tardivement par les métriciens de la poésie, et où, en dépit d'inéluctables analogies fondamentales et essentielles, certaines expressions risquent de n'être plus que de purs *termes techniques.* On a certes le droit de tabler sur la communauté de vocabulaire et la filiation éventuelle pour des éclaircissements réciproques; mais, la *rythmique musicale* ayant manifestement précédé l'autre en tant que systématisation nécessairement issue de l'empirisme, il convient, spécialement à l'égard des traditions lointaines, d'y entendre les mots dans leur sens propre, général ou originel, au lieu ou, pour le moins, avant de les assimiler aux termes purement *techniques* dont l'acception désormais conventionnelle leur échut depuis et parfois bien longtemps plus tard. C'est le cas, par exemple, de l'épithète *épibate*, employée par les grammairiens pour dénommer conventionnellement un péon spécial, mais qui, littérallement, signifie *parcouru ou accessible en montant.*

Nous pourrions donc interpréter comme il suit le passage de Plutarque-Aristoxène:

«. . . Par exemple, le *genre enharmonique* d'Olympos placé sur le ton *phrygien ré* (18) — *Do* (20) — ***si*** (21) — *la* (24), combiné avec le *péon réalisable en montant*...» — (en montant *numériquement*, c'est-à-dire 27 — 30 — 32) — «. . . C'est le principe de cette combinaison qui constitue l'*éthos* propre au nome d'Athéna.»

1) *Quia volentes musici species dyatessaron et dyapente metrorum pedibus illorumque comparant syllabis, hic ideo de hoc apponamus. Sicut, inquiunt, vocis articulate partes sunt littere ex quibus per compositionem syllabe nominaque constant et verba, sic ex sonorum copulatione que prima cantus sunt fundamenta mixti nascuntur soni qui, si ad certam in numeris reducibiles sunt proportionem, generaliter loquendo consonantie sortiuntur nomine; et hi quidem si inter ipsos medius non cadat sonus, sunt quasi due similes juncte littere; fitque tunc semitonium vel tonus et semitonium pro brevi syllaba, tonus pro longa sumatur. Si vero inter illos medius cadat sonus, ut sint tres soni velut in syllaba litterarum trium, fit tunc vel semidytonus vel dytonus. Semidytonus ex longa et brevi dytonus ex duabus longis et semidytonus quidem difformis. Si enim longa precedat brevem, trocheus dicitur, sic: re, mi, fa. Si e converso, iambus sit: mi, fa, sol. Si dytonus, qui uniformis est, sic est spondeus* . . . (Coussemaker, *Script. de Mus. med. ævi.* T. II. p. 233.)

Si nous représentons sur une ligne les deux octaves de l'échelle incomplète fournie par l'aulos où Olympos put élaborer le *genre enharmonique*, nous avons:

				— *trochée* —						— *péon* —						
	12	15	16	18	20		21	24	27	30		32	36	40	42	48
	la	*Fa*	*mi*	*ré*	*Do*		*la*	*si*		*Fa*		*mi*	*ré*	*Do*	*si*	*la*
										— *péon* —						
					— *péon* —				(81)	(90)		(96)				
a)				27	30	(31)	32	36		45		48	54			
				ré	*Do*	(si♯)	*si*	*la*		*Fa*		*mi*	*ré*			
				— *trochée* —					— *trochée* —							
				(18)	(20)		(21)		(18)	(20)	(21)					
b)				36	40	(41)	42	48	(54)	60	63		72			
				ré	*Do*	(do♭)	*si*	*la*		*Fa*	*mi*		ré			

Et, en nous conformant au principe de combinaison indiqué, nous obtenons deux *gammes phrygiennes enharmoniques*, (correspondant précisément au schéma du *phrygien archaïque* d'Aristide Quintilien), formées successivement par le changement d'un *trochée* en *péon* et d'un *péon* en *trochée*. Sur un instrument approprié, ces deux gammes pourraient résonner éventuellement à la *quarte* ou à la *quinte* (*la* — *sol*) et fournir les éléments suffisants à la composition d'un nome assez complexe, où il serait scabreux de vouloir décider ce que fut le *prélude* (ἀναπεῖρα) et *l'harmonie*. Dans toutes ces gammes, le *ton phrygien*, le *genre enharmonique* et le *système* tout entier demeureraient inaltérés; la *mélopée* resterait immuable, puisque employant, dans le *mélos*, les mêmes espèces de sons du système, consonnants respectivement à la *quinte*; enfin, les deux sons intérmédiaires (31 et 41) mis à part, la *rythmopée* n'utiliserait aucun *pied numérique* (ou *rapport d'intervalle*) étranger au *principe de combinaison* imposé par le schéma 18 — 20 — 21 — 24 — 27 — 30 — 32, quoiqu'aboutissant, par la seule modification technique du *rythme* (*péon* ou *trochée*), à une profonde diversité de caractère ou *éthos*.

En même temps qu'il peut s'appliquer plausiblement à un passage obscur de la compilation de Plutarque, notre résultat apparaît donc strictement conforme aux règles rigoureuses de la composition des *nomes*, au cours desquels étaient interdites toutes combinaisons *d'harmonies* ou de *rythmes* étrangères à la *tension* (τάσις) initiale, c'est-à-dire aux rapports d'intervalle numériquement déterminés sur une *corde tendue* et constituant l'échelle adoptée[1]). Assurément, on ne saurait jurer que telles furent, en réalité, les deux gammes fondamentales du nome d'Athéna; mais, même en admettant à cet égard une simple coïncidence, elle est accompagnée et précédée de beaucoup d'autres, et c'est de l'accumulation de coïncidences que peut naître quelque certitude par le contrôle constant de l'hypothèse et de ses conséquences logiques.

Empiriquement, sans spéculation arbitraire, mathématique ou autre, par la division de la corde ou des tuyaux et en procédant par les moyens les plus simples, cette hypothèse nous a donné jusqu'ici successivement:

---

1) Οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίας ὡς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἑκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν . . . (Plut. *De Mus.* 1133.)

1° Les *trois genres diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, basés sur le mode *dorien*.
2° Les *systèmes conjoint* et *disjoint*.
3° L'explication subséquente de la suprématie théorique fondamentale du *Dorien* et de la *quarte*,
4° Le sens du mot *crousis* et la subtilité des résultats de celle-ci corroborée par la définition du *diagramme*.
5° Un *heptacorde* primitif, ne contenant que trois *tétracordes* correspondant aux trois *modes* primordiaux *phrygien*, *dorien* et *lydien*.
6° L'échelle *enharmonique d'Olympos* conforme à la description d'Aristoxène.
7° Le *système parfait* des Grecs dans le genre enharmonique.
8° Les gammes archaïques d'Aristide Quintilien.
9° L'origine empirique des *rythmes musicaux*, fondement naturel d'une systématisation éventuellement spéculative.
10° Une suggestion plausible à propos du nome d'Athéna.

Nous pouvons peut-être nous en expliquer aussi la nature et l'importance de l'innovation d'Olympos. En appliquant l'hypothèse purement intuitive à la prime élaboration des échelles autant qu'au récit d'Aristoxène, il eût fallu que, sur *l'heptacorde* traditionnellement adopté jusqu'ici par les commentateurs modernes:

la — sol — fa — mi — ré — do — si

Olympos, un beau jour, ait eu la triple fantaisie: 1° de supprimer deux notes (*sol* et *ré*), 2° de diviser le demi-ton *do — si* en deux «quarts de tons», 3° enfin de conserver néanmoins le demi-ton *fa—mi* tel quel. Et on ne voit guère en quoi tout cet arbitraire aussi gratuit que compliqué aurait introduit dans l'art musical un élément rénovateur capable d'engendrer désormais «la musique grecque et belle». L'hypothèse empirique, au contraire, nous montre le même Olympos aux prises avec un instrument primitif, fournissant une échelle heptacorde *incomplète* et irrégulière:

• *la — Fa mi ré Do* ***si*** *la*

sur laquelle il ne peut réaliser à la fois *symétrie* et *concordance* qu'au moyen précisément du procédé qu'on attribue à son simple caprice: à savoir en y supprimant un son (*ré*) et en y ajoutant un son nouveau et consonnant (*si*), produit en ouvrant incomplètement avec le doigt le trou du son discordant (***si***). Si la célébrité d'Olympos, en tant qu'*aulète*, autorise à accorder à son jeu une remarquable justesse dans ce genre d'exécution artificielle, rien ne nous permet de reconnaître en lui le premier inventeur de ce débouchage incomplet des trous de l'aulos d'où pouvait résulter, pour un instrument donné à sons fixes, une augmentation de ressources par la production de sons intermédiaires aptes à fournir des *nuances* mélodiques assimilables à ce qui fut nommé depuis le genre *chromatique* (χρῶμα, couleur). Mais, chez Olympos, cette altération nuancée des sons de l'échelle fondamentale avait pour principe la *symétrie* et la *concordance* (συμφωνία), c'est-à-dire une systématisation régulière dont l'apparition dans la pratique artistique légitimerait amplement la gloire d'Olympos et son titre de «fondateur de la musique grecque et belle», grâce à un «accroissement des ressources de l'art musical par l'exploitation d'un élément nouveau et inconnu à ses devanciers»[1]).

1) Φαίνεται δ' Ὄλυμπος αὐξήσας μουσικήν, τῷ ἀγένητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν

Et, en effet, si nous nous éclairons de l'étymologie d'acception dérivable du sens propre et originel des mots empiriquement appliqués avant de devenir *termes techniques*, nous trouvons que ἁρμονία signifia d'abord et toujours: *suite*, *enchaînement*, et que le vocable plus jeune ἐναρμόνιος apparaît d'emblée avec la signification de *convenable*, *concordant*[1]. En appliquant à la réalité vraisemblable le sens propre de mots non encore termes conventionnellement *techniques*, nous pouvons donc dire:

a) La systématisation élémentaire issue de l'empirisme fournissait aux musiciens archaïques des échelles diverses formées de sons enchaînés à la suite et appelées *harmonies*.

b) L'innovation d'Olympos introduisit dans cette systématisation élémentaire, basée empiriquement sur un enchaînement (ἁρμονία) de sons successifs, le principe de la *symétrie* et de la *concordance* réalisées par l'emploi de sons convenables intervenant dans cet enchaînement (*harmonie*) fondamental.

Enfin, si nous représentons l'innovation d'Olympos par la réalité du fait sonore objectif, c'est-à-dire par les longueurs corrélatives, nous remarquons que l'échelle *concordante* enharmonique dérive, au fond, par *crousis* ($n \times \frac{1}{3}$) de l'échelle fondamentale irrégulière, et que, par surcroît, elle correspond en fin de compte à l'une des plus simples combinaisons, dans l'étendue de l'octave, du *tricorde* figuré par le triple diagramme de notre tableau:

I.		1			2		3		4		5		6			7		8
		(*la*)			*la*		(*ré*)		(*la*)		(*Fa*)		(*ré*)			(*si*)		(*la*)
II.			1			2			3			4			5			6
			(*mi*)			(*mi*)			(*la*)			(*mi*)			(*Do*)			(*la*)
III.	1			2		3		4		5		6		7			8	9
	(*si*)			(*si*)		(*mi*)		(*si*)		(*Sol*)		(*mi*)		(*do* ♯)			(*si*)	(*la*)
Echelle irrégulière fondamentale									12		15	16	18		20	21		24
									la		*Fa*	*mi*	*ré*		*Do*	*si*		*la*
Echelle concordante par crousis (24 × 3)									36		45	48	54		60	63	64	72
									la		*Fa*	*mi*	*ré*		*Do*	*si*	*si*	*la*

Et nous constatons que tous les sons réalisables par la *crousis* et ses combinaisons successives (ici $1 \times (\frac{1}{2})^n \times (\frac{1}{3})^n$) préexistent virtuellement, en puissance, dans la plus simple division de la corde et apparaissent au fur et à mesure de ses subdivisions consécutives. Ils sont, par conséquent, *inhérents* par essence à *l'enchaînement* élémentaire (*suite* de sons, *harmonie*) constituant toute et quelconque échelle empirique éventuelle. L'innovation d'Olympos, à laquelle est restée attachée la dénomination *d'enharmonique* (ἐναρμόνιος) aboutissait donc ainsi, en réalité, à la formation facultative d'échelles régulières par le choix convenable de sons *inhérents à l'harmonie* ou «enchaînement» correspondant aux divisions de la *crousis*; c'est-à-dire au principe d'une systématisation coordonnée, cohérente et féconde des résultats de la *crousis*, d'où devait, en effet, naître et se développer la théorie spécu-

ἔμπροσθεν εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς. (Plut. *De Mus.* 1135.)

1) Passow: ἁρμονία. *Fuge. Verbindung.* Odys. 5. 248. 361. Hdt. 2. 96. Soph. fr. 232 etc.... Diod. 2. 8. Plut. moral. p. 685. C. 619. E. — ἐναρμόνιος. *anpassend, übereinstimmend.* Plut. Arist. *u. a.*

lative, s'engendrer les moyens d'expression et évoluer le concept esthétique de l'art musical des Hellènes durant sa plus glorieuse époque.

Terpandre.

Quoique cette systématisation semble avoir été rapide et avoir atteint presque aussitôt son premier épanouissement spéculatif avec Terpandre à Sparte, cependant elle n'apparaît pas tyrannique et confinée exclusivement dans l'exploitation des formules où nous la voyons figée plus tard. Les *harmoniciens* archaïques conservaient à leur disposition les échelles irrégulières ou incomplètes fournies par la systématisation primitive de la facture instrumentale à ses débuts. Ce qui devint le *diatonique*, le *chromatique* et *l'enharmonique* de la théorie, n'était alors qu'en genèse dans un art empirique, où la symétrie des tétracordes demeurait facultative en même temps que leurs divisions pouvaient ne pas correspondre à celles adoptées pour ces trois *genres* dans la pratique et la théorie postérieures. C'est ce qui découle à la fois de ce que nous avons constaté pour l'échelle inventée par Olympos, (avec son tétracorde des *moyennes* au demi-ton incomposé, et dépourvu par là de *parhypate*), et des explications subsidiaires de Plutarque-Aristoxène. Après avoir, en effet, relaté qu'Olympos se servit de sa gamme nouvelle «pour composer dans le ton dorien», Aristoxène ajoute: «... mais cela, sans s'attacher aux caractéristiques, ni du *diatonique*, ni du *chromatique*, ni même de *l'enharmonique*»; (c'est-à-dire de *l'enharmonique* postérieur, théorique, contemporain d'Aristoxène). Puis, ouvrant une parenthèse, il continue[1]).

«... Telle fut d'ailleurs la nature des anciennes compositions *enharmoniques*...» — ou mieux peut-être «... *harmoniques*...», que donne un manuscrit de Paris. — «... On place, en effet, au premier rang de celles-ci le *spondiaque*, où nulle division ne caractérise un des *genres*. A moins que, considérant le *spondiasme surtendu*, on ne prétende y reconnaître l'image du *diatonique*. Mais il est évident qu'une telle représentation serait à la fois erronée et non mélodique; erronée, car ce spondiasme est moindre d'un diésis à l'égard du ton établi conformément au principe; non mélodique, car, si on attribuait à ce spondiasme la valeur toniée, il en résulterait deux sons *diatoniques* successifs formant, l'un un intervalle diatonique incomposé, et l'autre un intervalle diatonique composé...»

L'épithète de «spondiaque», dans les textes, est spéciale aux airs archaïques. L'étymologie conduit au sens de «particulier aux libations» — (à priori, aux libations profanes aussi bien que liturgiques). — Autant que cette origine primitive, la filiation du terme technique *spondée*, chez les métriciens postérieurs, autoriserait à reconnaître dans le genre, trope ou style «spondiaque» les résultats des combinaisons les plus simples correspondant à la division régulière empirique des cordes ou des tuyaux *en parties égales*. D'après cette hypothèse, il y aurait donc eu plus d'une échelle «spondiaque»

---

1) εἶναι δ' αὐτῷ τὰ πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα. τιθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸ σπονδεῖον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει. εἰ μή τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμὸν βλέπων αὐτὸ τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικάσει. δῆλον δ' ὅτι καὶ ψεῦδος καὶ ἐκμελὲς θήσει ὁ τοιοῦτο τιθείς· ψεῦδος μέν, ὅτι διέσει ἔλαττόν ἐσπι τόνου τοῦ περὶ τὸν ἡγεμόνα κειμένου· ἐκμελὲς δέ, ὅτι καὶ εἴ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιθείη τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνοι ἂν δύο ἑξῆς τίθεσθαι διάτονα τὸ μὲν ἀσύνθετον, τὸ δὲ σύνθετον. (Plut. *De Mus.* 1135.)

possible, et l'heptacorde incomplet que nous avons réalisé apparaît la combinaison de deux échelles «spondiaques»:

4	5	6	7	8
mi	*Do*	*la*	*fa♯*	*mi*

et

3	4	5	6
mi	*si*	*Sol*	*mi*

Si nous *surtendons*, par *crousis* ($n \times 2$), cette dernière échelle, nous obtenons l'heptacorde que nous avons qualifié plus haut: *trope spondiaque*,

6	7	8	9	10	11	12
mi	*do♯*	*si*	*la*	*Sol*	**fa**	*mi*

où se trouve un tétracorde surtendu représentant le *diatonique égal* de Ptolémée:

9	10	11	12
la	*Sol*	**fa**	*mi*

Et nous remarquons que, dans ce tétracorde, l'intervalle $\frac{10}{11}$, ou *Sol* (40) — **fa** (44), est moindre d'un diésis $\frac{44}{45}$ que le *ton* $\frac{8}{9}$ ou *Sol* (40) — *Fa* (45) propre à la division régulière du *genre diatonique* au temps d'Aristoxène. En attribuant indistinctement «la valeur toniée», à ce tétracorde 9 — 10 — 11 — 12 et au tétracorde diatonique régulier 36 — 40 — 45 — 48, il s'ensuivrait la succession de deux *parhypates diatoniques*, **fa** (44) et *Fa* (45), formant, l'une un intervalle diatonique incomposé *Sol* (40) — **fa** (44) ou $\frac{10}{11}$, et l'autre un intervalle diatonique composé *Sol* (40) — *Fa* (45) ou $\frac{10}{11} \times \frac{44}{45}$:

M.	L.	Ph.	Ph.	H.
9	10	11		12
36	40	44	45	48
la	*Sol*	**fa**	*Fa*	*mi*

Il semblerait, d'après notre interprétation de ce passage, qu'Aristoxène se soit refusé à considérer comme *diatonique* la formule de tétracorde que Ptolémée nous conserva sous le nom de *diatonique égal*, et qui incarne manifestement un des aspects les plus anciens de la systématisation des *genres* avec un *diatonique* obtenu par la division de la corde en parties égales.

Cette échelle, à laquelle, par deux fois, nous avons pu appliquer des textes se rapportant au trope ou style «spondiaque», fut peut-être, sinon probablement, le fameux *heptacorde de Terpandre*:

6	7	8	9	10	11	12
mi	*do♯*	*si*	*la*	*Sol*	**fa**	*mi*

Ainsi figuré, cet heptacorde correspond en effet aux particularités vraisemblables de la systématisation terpandrienne à Sparte et aux innovations attribuées par les sources au citharède lesbien. Il est basé sur le *mode dorien* par son tétracorde grave, et on y rencontre enfin l'octave divisée en *deux quartes* séparées par le *ton disjonctif* selon le *logos mousikès* de Pythagore:

6	8	9	12
mi	*si*	*la*	*mi*

Cette division de l'octave, de *l'hypate* à la *nète doriennes*, qui devint l'un des fondements de la théorie, fut l'innovation capitale de Terpandre, et son heptacorde paraît en avoir supplanté d'emblée l'heptacorde antérieur. Deux

Problèmes d'Aristote, confirmant à cet égard d'autres textes, viennent corroborer par surcroît notre hypothèse quant à la composition de l'un et l'autre heptacordes.

L'un de ces *Problèmes* (XIX, 47) se rapporte à l'heptacorde archaïque dont nous avons déduit l'enharmonique d'Olympos:

12	15	16	18	20	21	24
ré	*Si♭*	*la*	*sol*	*Fa*	***mi***	*ré*

Cette échelle, dont nous avons vu dériver le *système parfait enharmonique* et les gammes archaïques d'Aristide Quintilien, offre la possibilité d'un *système conjoint*, et d'un seul, constitué par les quartes *ré* (12) — *la* (16) — ***mi*** (21), dont la seconde est fausse. En opérant la correction d'Olympos, on aboutit à l'heptacorde:

36	45	48	54	60	64	72
ré	*Si♭*	*la*	*Sol*	*Fa*	*mi*	*ré*

Et, en complétant le tétracorde supérieur par la division en deux parties égales de l'espace 36—45, on peut obtenir sur le même instrument un autre heptacorde constitué de deux tétracordes doriens *conjoints*:

72	81	90	96	108	120	128	(144)
ré	*do*	*Si♭*	*la*	*sol*	*Fa*	*mi*	(*ré*)

Cette dernière échelle est presque fatalement déterminée par l'heptacorde type et découle logiquement, par les moyens les plus simples, des divisions de l'instrument originel. Il est intéressant de noter, en passant, qu'on arrive ainsi sans le moindre arbitraire et en dehors de toute hypothèse intuitive hasardée, à réaliser empiriquement l'heptacorde traditionnel dont la plausibilité devient évidente; en même temps que, d'autre part, non moins que les sept planètes, l'heptacorde primordial et générateur peut expliquer la fortune musicale, poussée presque au fétichisme, du nombre 7 chez les anciens Grecs.

C'est sans doute à une transformation de ce genre de l'heptacorde primitif

	Tr.	M.			H.	
12	15	16	18	20	21	24
ré	*Si♭*	*la*	*sol*	*Fa*	***mi***	*ré*

que, songeant au mode *dorien*, faisait assez gauchement allusion le pseudo-Aristote, en demandant[1]:

«. . . Pourquoi les anciens, en formant des harmonies heptacordes, laissaient-ils subsister l'*hypate* (***mi***) et non pas la *nète* . . .» — c'est-à-dire la *nète dorienne* (*mi* aigu), — «. . . ou bien ôtaient-ils, non pas l'*hypate*, mais ce que nous appelons aujourd'hui *paramèse* (*si*) et l'intervalle tonié (*la* — *si*)? Ils employaient comme note médiane la dernière (*la*) du *pycnon* aigu (*Si♭* — *la*); aussi la nommaient-ils *mèse*. N'est-ce pas par ce que celle-ci, étant la fin du tétracorde aigu et le commencement du tétracorde grave, se trouvait en rapport moyen avec les extrêmes?» (*Ps.-Ar. Probl.* XIX, 47.)

1) Διὰ τί οἱ ἀρχαῖοι ἑπταχόρδους ποιοῦντες τὰς ἁρμονίας τὴν ὑπάτην, ἀλλ' οὐ τὴν νήτην κατέλιπον; ἢ οὐ τὴν ὑπάτην, ἀλλὰ τὴν νῦν παραμέσην καλουμένην ἀφῄρουν καὶ τὸ τονιαῖον διάστημα. ἐχρῶντο δὲ τῇ ἐσχάτῃ μέσῃ τοῦ ἐπὶ τὸ ὀξὺ πυκνοῦ· διὸ καὶ μέσην αὐτὴν προσηγόρευσαν. ἢ ὅτι ἦν τοῦ μὲν ἄνω τετραχόρδου τελευτή, τοῦ δὲ κάτω ἀρχή, καὶ μέσον εἶχε λόγον τὸν τῶν ἄκρων. (Ps.-Arist. *Probl.* XIX. 47.)

L'autre *Problème* (XIX, 32) spécifie la réforme de Terpandre[1]):

«Pourquoi, pour dénommer l'octave, dit-on *dia pasôn* et non *di' octô* conformément au nombre de ses notes, comme on dit *dia tessarôn* et *dia pente*? N'est-ce pas parce que l'échelle archaïque avait sept cordes et que Terpandre supprima la *trite* (*Si♭*) pour ajouter la *nète* (*mi*), et qu'on disait alors *dia pasôn* et non *di' octô?* En effet, l'expression exacte aurait été *di' hepta.*»

Ces deux textes, rédigés trois siècles plus tard et qui nous sont parvenus plus ou moins altérés, correspondent assez nettement à la transformation de l'heptacorde archaïque

	Tr.	M.				
12	15	16	18	20	21	24
ré	*Si♭*	*la*	*sol*	*Fa*	*mi*	*ré*

en celui où nous reconnaissons *l'heptacorde de Terpandre*

	N.	Pm.	M.			
6	7	8	9	10	11	12
mi	*do♯*	*si*	*la*	*Sol*	*fa*	*mi*

et dans lequel on constate, avec la *nète dorienne*, *mi* (6), la *paramèse*, *si* (8), remplaçant la *trite*, *Si♭* (15), et séparée de la *mèse*, *la* (9), par le *ton disjonctif*, *si* (8) — *la* (9).

C'était, en réalité, l'heptacorde citharédique opposé à l'heptacorde archaïque des aulètes phrygiens. Il semble que chacune de ces échelles ait pu constituer, pour la composition musicale et l'élaboration des *harmonies* ou des *nomes*, une sorte de prototype fondamental et générateur servant de base aux combinaisons subsidiaires de la *crousis* adéquate, et, tandis que le *mode phrygien* demeurait «particulièrement propre à l'aulos», l'heptacorde du citharède Terpandre intronisait définitivement l'octave *dorienne* dans la pratique mélodique et les spéculations de la *crousis*.

Sous sa figure originelle, cet heptacorde offre une échelle irrégulière apte à la formation de mélodies fort savoureuses. En réalisant quelques unes des conséquences possibles de sa *crousis*, on aboutit au résultat suivant.

Par *crousis* ($n \times 3$), on en obtient une échelle de 18 intervalles, contenant les sons nécessaires pour constituer un *octocorde dorien* en *diatonique égal* (9 — 10 — 11 — 12):

18	20	22	24	27	30	33	36
mi	*Ré*	do	*si*	*la*	*Sol*	fa	*mi*

Par *crousis* ($n \times 6$), on obtient le *Dorien diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, le *Phrygien* et le *Lydien diatoniques*. Et on remarque que toutes ces échelles, y compris l'heptacorde initial, sont exécutables sur un instrument accordé selon cette *crousis*, laquelle, effectuée ainsi sur une corde tendue, diviserait chacune des deuxq uartes de l'octave en six parties égales produisant sept sons consonnants respectivement à la quinte:

1) Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι' ὀκτώ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; — Ἢ ὅτι ἑπτὰ ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἶτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν, ἀλλ' οὐ δι' ὀκτώ· δι' ἑπτὰ γὰρ ἦν. (Ps.-Arist. *Probl.* XIX. 32.)

Crousis.		36	38	40	42	44	46	48	54	57	60	63	66	69	72
Heptacorde		6			7			8	9		10		11		12
		mi			*do*♯			*si*	*la*		*Sol*		fa		*mi*
Dorien	*diatonique égal*	18		20		22		24	27		30		33		36
		mi		*Ré*		do		*si*	*la*		*Sol*		fa		*mi*
	chromatique	36			42	44		48	54			63	66		72
		mi			*do*♯	do		*si*	*la*			*fa*♯	fa		*mi*
	enharmonique	36				44	46	48	54				66	69	72
		mi				do	do♭	*si*	*la*				ta	fa𝄳	*mi*
Phrygien		36		40	42			48	54		60	63			72
		mi		*Ré*	*do*♯			*si*	*la*		*Sol*	*fa*♯			*mi*
Lydien		36	38		42			48	54	57		63			72
		mi	Ré♯		*do*♯			*si*	*la*	Sol♯		*fa*♯			*mi*

Enfin, outre «l'usage mélodique de la *nète dorienne*, ignoré de ses devanciers», Plutarque attribue expressément à Terpandre «l'invention du *mixolydien* complet».

Ce *mixolydien* nous est fourni par la *crousis* ($n \times 4$), qui nous procure aussi, dans les limites de l'octave, la possibilité, d'un *dorien diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, d'un *phrygien* et d'un *lydien diatoniques*:

Heptacorde		6			7			8		9		10		11			12
Crousis		24	25	27	28	30	31	32	33	36	38	40	42	44	45	46	48
Mixolydien		24		27		30			33	36		40		44			48
		mi		*ré*		*Do*			si𝄳	*la*		*Sol*		fa			*mi*
Dorien	*diat.*	24		27		30		32		36		40			45		48
		mi		*ré*		*Do*		*si*		*la*		*Sol*			*Fa*		*mi*
	chrom.	24			28	30		32		36			42		45		48
		mi			*do*♯	*Do*		*si*		*la*			*fa*♯		*Fa*		*mi*
	enharm.	24				30	31	32		36					45	46	48
		mi				*Do*	si♯	*si*		*la*					*Fa*	fa♭	*mi*
Phrygien		24		27	28			32		36		40	42				48
		mi		*ré*	*do*♯			*si*		*la*		*Sol*	*fa*♯				*mi*
Lydien		24	25		28			32		36	38		42				48
		mi	*Mi*𝄳		*do*♯			*si*		*la*	la♭		*fa*♯				*mi*

Parmi ces échelles, il en est de régulières et d'autres irrégulières quant à la consonnance des sons composant les systèmes. Mais de telles libertés ne sont rien moins qu'incompatibles avec ce que nous savons de la pratique des harmoniciens archaïques. Il est même infiniment probable que leurs gammes jouissaient d'une licence plus grande encore, où l'irrégularité était plutôt la règle et la symétrie l'exception. La *crousis* leur procurait surtout les éléments de «rythmes musicaux» dont ils confectionnaient des échelles variées, heptacordes ou octocordes, et combinaient des nomes. Dans ces échelles irrégulières, un tétracorde pouvait suffire à spécifier tel des trois *modes* fondamentaux, (comme, dans notre heptacorde terpandrien, le tétracorde grave indique le *mode dorien*); la systématisation rigoureuse des *genres* paraît avoir été notablement postérieure et, autant que la concordance absolue des deux tétracordes d'une octave, ressortir à une spéculation essentiellement

théorique. Il semble que les réformes de Terpandre aient eu un caractère assez différent. Les inventions ou perfectionnements qu'on lui prête, dans le domaine de la facture instrumentale, y trahissent un mélange d'empirisme et de spéculation. A la lyre primitive, aux sons peu nombreux et fixes, et qui, au delà du mythe, ne demeura sans doute guère qu'un emblème décoratif ou hiératique, avait succédé toute une famille d'instruments plus sonores, plus étendus, aux ressources multiples. La *cithare* avait une forme analogue à celle de notre moderne guitare. Le nom de la *magadis* dénonce un instrument à cordes tendues sur des *chevalets.* La *phorminx* pourrait avoir été un instrument du genre de la *Zither* actuelle, suspendu horizontalement par une bretelle au cou de l'exécutant dont les mains restaient libres. Tous ces instruments, à propos desquels Terpandre est cité par les sources, étaient en somme indistinctement des instruments à *cordes tendues sur une table d'harmonie* supportant, soit des chevalets, soit des sillets encastrés sur lesquels la pression du doigt tendait la corde en provoquant ses subdivisions. Le principe de la *crousis des cordes* y apparaît donc applicable dans toutes ses conséquences. Cependant, l'obscurité des textes rend à peu près impossible de décider si les «sons antiphones» de la magadis, de la pectis ou du barbyton ont quelque rapport avec les innovations d'Archiloque. On est porté à penser plutôt le contraire et à considérer les innovations de Terpandre comme ayant été d'ordre exclusivement *instrumental.* Citharède, il détrôna l'aulos au profit de la corde et de ses divisions régulières. A l'hégémonie phrygienne, il substitua la prépondérance du *dorien*, seul générateur des *genres.* Si les gammes que nous avons déduites de son heptacorde présumé sont, à la vérité, hypothétiques en leurs détails, encore que possibles *et entre beaucoup d'autres*, le principe qui s'imposait empiriquement au citharède autorise à admettre pour résultats de l'activité de Terpandre à Sparte et de ses réformes:

a) une systématisation, à tout le moins élémentaire, des trois *genres* et de quelques *modes* dans les limites de l'octave dorienne (*nète dorienne*), par la subdivision en parties égales de cordes tendues et l'utilisation de telles ou telles de ces subdivisions;

b) la consécration, qui s'ensuivait, de la suprématie théorique du *dorien*;

c) enfin, l'avènement décisif du *logos mousikès* de Pythagore (6—8—9—12), divisant l'échelle heptacorde génératrice en deux quartes séparées par le *ton disjonctif.*

Archiloque.

Il semble bien, malgré l'obscurité des textes, que se soit accomplie, avec Terpandre, la première organisation logique, c'est-à-dire désormais plus ou moins consciemment *théorique*, de l'art musical des vieux Hellènes, et que la systématisation basée sur la *division de la corde* fût devenue d'ores et déjà suffisamment familière pour se prêter, non seulement à des spéculations rythmiques assez subtiles, mais à des combinaisons de toute espèce. L'une des combinaisons dont l'idée pouvait naître tout naturellement dans l'esprit d'un musicien, et le séduire à cause de la variété des ressources qu'il en devait attendre, était assurément la *division de la corde dans le sens opposé.*

Soit une corde tendue de longueur n. Si nous la divisons en 8 parties égales, et que nous fassions résonner successivement ses $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$ et $\frac{8}{8}$, nous obtenons une échelle mélodique de longueurs et de sons correspondants:

4 5 6 7 8
mi Do la fa♯ *mi*

Cette échelle mélodique est produite par les rapports de longueurs de corde $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{6}{7}$ et $\frac{7}{8}$, se succédant *de l'aigu au grave.*

Nous pouvons avoir la fantaisie d'entendre l'échelle mélodique réalisée sur la même corde *n* par les mêmes rapports de longueurs $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{6}{7}$ et $\frac{7}{8}$, mais se succédant *du grave à l'aigu.* Pour cela, nous effectuerons l'opération suivante. Nous diviserons la corde *n* en 5 parties égales; nous ferons résonner d'abord la corde entière ou ses $\frac{5}{5}$, puis, au moyen d'un chevalet glissant, ses $\frac{4}{5}$. Nous considérerons ces $\frac{4}{5}$ de la corde totale comme une corde nouvelle n', que nous diviserons en 6 parties égales et dont nous ferons résonner les $\frac{5}{6}$. Ces $\frac{5}{6}$ nous fournissent une nouvelle corde n'' dont nous ferons pareillement résonner les $\frac{6}{7}$. Enfin de la nouvelle corde n''' ainsi obtenue, nous ferons résonner les $\frac{7}{8}$. Et nous aboutirons à l'échelle mélodique que voici, qu'il faut lire *à l'inverse* de la précédente, c'est-à-dire du grave à l'aigu, et où les chiffres représentent les rapports respectifs de longueurs de corde:

6 — 7 4 — 5
mi ré si Sol♯ mi
7 — 8 5 — 6

Ce mode de division de la corde constituait, en réalité, une *crousis* d'un nouveau genre qui apparaît évidemment l'une des spéculations les plus naturelles et les plus simples que pût suggérer la précédente. Mais, si nous représentons les sons de cette échelle par leurs *nombres de vibrations*, nous remarquons que ceux-ci forment, *dans le sens opposé*, une série identique à celle fournie par les *longueurs de corde* de l'échelle obtenue par la *crousis* antérieure; de sorte que, en superposant les deux échelles, nous aurions:

→
Longueurs de corde: 4 5 6 7 8
mi Do la fa♯ *mi*
8 7 6 5 4 : *Nombres de vibrations*
mi ré si Sol♯ *mi*
←

Or, c'est précisément cette combinaison des deux *crousis* qui se révèle le principe de la plupart, sinon de toutes les innovations attribuées par Plutarque à *Archiloque*, est dont voici les principales[1]):

«. . . Archiloque inventa la rythmopée des trimètres, le mélange en tension commune (ἔντασις) de rythmes d'espèces différentes, et la *paracatalogé*, avec la *crousis* adéquate à ces combinaisons diverses. On lui prête aussi . . . la tension commune de l'iambe et du péon épibate; la manière de dire les iambes, soit selon la *crousis*,

1) Ἀλλὰ μὲν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε, καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν, καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν . . . πρὸς δὲ τούτοις ἥ τε τοῦ ἰαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις . . . Ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν τὰ δ' ᾄδεσθαι, Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθυράμβων χρῆσιν ἀγαγεῖν. Οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν. (Plut. *De Mus.* 1141.)

soit selon le *chant*, ce dont les poètes tragiques adoptèrent l'usage, et Crexos l'introduisit dans la pratique dithyrambique. On dit en outre qu' Archiloque trouva le premier la *crousis d'après le chant* (ὑπό τὴν ᾠδὴν: subordonnée au chant), tandis que tous les anciens avant lui ne pratiquaient que la *crousis d'après la corde* (πρόσχορδα: relative aux divisions de la corde) . . .»

En comparant le texte original, on peut voir combien notre conception du mot *crousis*, corroborée jusqu'ici par tant de coïncidences, rend ce passage, obscur et discuté, d'une clarté la plus limpide en sa traduction littérale. Nous en obtenons avant tout une explication du terme *paracatalogé* strictement dérivée de son étymologie transparente. En donnant à *logos* le sens qui lui appartient — (et spécialement dans l'art musical grec) — de *rapport*, et en nous souvenant de l'antagonisme de tendances exprimé par l'opposition de *para* et de *cata*, nous aboutissons à la définition: *contraire* et *conforme au rapport*; c'est-à-dire une mélopée ou un style impliquant l'emploi alternatif ou simultané des deux *crousis* inverses.

Soit, pour prendre un exemple très simple, l'échelle *spondiaque* élémentaire 3 — 4 — 5 — 6, dont nous superposons les deux aspects selon les *crousis* opposées que nous notons, la première en *longueurs de corde*, la seconde en *nombres de vibrations*:

Long. C. = a)	3 *mi*		4 *si*	5 *Sol*	6 *mi*		
b)	6 *mi*	5 *Do*♯	4 *la*		3 *mi*	=	*Vibr.*

Nous pouvons admettre que la *paracatalogé* ait exploité l'opposition de ces deux échelles mélodiques, et nous pouvons supposer aussi qu'on ait formé, avec tous ces sons divers, une échelle unique à l'instar de l'heptacorde d'Olympos. Cette échelle correspondrait à la *crousis* des *longueurs de corde*:

c)	30	36	40	45	50	60
	mi	*Do*♯	*si*	*la*	*Sol*	*mi*

Et on constate aussitôt de quelles ressources nouvelles des combinaisons de ce genre étaient capables d'enrichir l'élaboration des échelles. Nous pouvons même remarqer que, dans ces trois échelles, *a*, *b* et *c*, nous venons d'employer successivement trois combinaisons métriques différentes, où se reconnaîtrait peut-être assez plausiblement l'innovation qualifiée «rythmopée des trimètres». Il semble cependant que le principe de la *paracatalogé* ait été surtout *l'opposition* des gammes ou mélopées issues des deux *crousis inverses*. C'est ce qui paraît découler du texte de Plutarque qui, par les autres innovations relatées, confirme d'ailleurs surabondamment notre définition de la *paracatalogé*, en nous dévoilant un de ses éléments le plus considérable peut-être pour ses conséquences.

Plutarque, en effet, attribue à Archiloque: «. . . la combinaison en une tension commune de rythmes d'espèces différentes» et en particulier celle «de *l'iambe* avec le *péon* épibate»; enfin, «la manière de dire les *iambes*, soit selon la *crousis*, soit selon le *chant* . . .».

Essayons de réaliser, dans les limites d'une *quarte*, une analogue combinaison de *l'iambe* et du *péon*. Nous aurions, en *longueurs de cordes*:

Quarte	3	4
	15	20
	mi	*si*

iambe

15	16	18	20
mi	*Ré♯*	*Do♯*	*si*

péon

Si nous appliquions, à notre échelle *spondiaque* (3 — 4 — 5 — 6), la combinaison ci-dessus, nous obtiendrions l'échelle:

d)	3			4	5	6
	15	16	18	20	25	30
	mi	*Ré♯*	*Do♯*	*si*	*Sol*	*mi*

Et la division de la corde dans le sens opposé nous fournirait cette échelle inverse, que nous notons en *nombres de vibrations*:

e)	6	5	4			3
	30	25	20	18	16	15
	mi	*Do♯*	*la*	*Sol*	*Fa*	*mi*

Soit, outre un moyen d'élaborer deux échelles nouvelles, un premier élément d'opposition mélodique. Maintenant, si nous appliquons la même combinaison à la gamme *c* que nous avons formée plus haut, nous obtiendrions de nouvelles ressources mélodiques, avec l'opposition des deux échelles suivantes, que nous superposons, notées selon les deux *crousis* inverses:

f)	30	32	36	40	45	50		60
	mi	*Ré♯*	*Do♯*	*si*	*la*	*Sol*		*mi*
g)	60		50	45	40	36	32	30
	mi		*Do♯*	*si*	*la*	*Sol*	*Fa*	*mi*

Mais nous pouvons aussi, à l'aide de la même combinaison (15 — 16 — 18 — 20) et dans les limites d'une octave, confectionner une échelle constituée de deux *tétracordes* identiques; ce qui nous donnerait, par les *crousis* inverses:

	iambe				iambe				
h)	30	32	36	40	45	48	54	60	
	mi	*Ré♯*	*Do♯*	*si*	*la*	*Sol♯*	*Fa♯*	*mi*	(*Lydien*)
	péon				péon				
i)	60	54	48	45	40	36	32	30	
	mi	*Ré*	*Do*	*si*	*la*	*Sol*	*Fa*	*mi*	(*Dorien*)
		iambe				iambe			

Et nous remarquons deux choses:

1⁰ que les *crousis* inverses nous fournissent ici l'opposition du *lydien* et du *dorien*, par deux échelles dont chaque tétracorde est composé de la combinaison en une tension commune d'un *iambe* et d'un *péon*;

2⁰ que, les deux séries numériques étant identiques, encore qu'opposées, il nous en suffirait d'une seule pour aboutir au même et double résultat, en lisant *l'iambe* initial de cette unique série, soit dans le sens de la *crousis*

des cordes (πρόσχορδα), c'est-à-dire *de l'aigu au grave*, soit dans le sens de la *crousis du chant* (ὑπὸ τὴν ᾠδήν), c'est-à-dire *du grave à l'aigu*:

Lydien	=	*mi*	*Ré*♯	*Do*♯	*si*	*la*	*Sol*♯	*Fa*♯	*mi*	(*Long. de Cordes*)
		30	32	36	40	45	48	54	60	
Dorien	=	*mi*	*Fa*	*Sol*	*la*	*si*	*Do*	*Ré*	*mi*	(*Vibrations*)

L'innovation d'Archiloque consistait donc, en somme, dans la lecture *inverse* facultative d'une gamme ou d'une mélopée; autrement dit, dans ce que nous appellerions aujourd'hui son *renversement par mouvement contraire*. L'importance de cette innovation est soulignée par l'observation qu'ajoute aussitôt Plutarque:

«. . . Les poètes tragiques en adoptèrent l'usage . . .» — (strophe — antistrophe) — «. . . et Crexos l'introduisit dans la pratique dithyrambique.»

En même temps que nous pouvons nous en expliquer la *strophe* et *l'antistrophe* de la tragédie grecque, ce fut peut-être là le principe du *dithyrambe* artistique. L'entrée processionnelle du chœur par *deux portes opposées*, qui passa dans la tragédie avec la strophe et l'antistrophe, s'en trouve élucidée de la façon la plus simple, la plus vraisemblable et la plus logique, ainsi que la symétrie inverse des évolutions *orchestiques*. Ces évolutions mêmes en acquièrent une signification artistique plus élevée que celle qui se déduirait de l'adjonction purement éventuelle ou arbitraire du geste et de la danse à la musique. Elles concouraient à la fois à l'unité de l'œuvre d'art, dont elles se manifestaient partie intégrante essentielle, et, par ailleurs, à sa clarté en attirant l'attention de l'auditeur sur des oppositions de symétrie préméditée et essentiellement *musicale*; à peu près comme, dans la théorie, le *diagramme* aidait à discerner par l'œil ce qui eût aisément échappé à l'oreille. Enfin le *dithyrambe* paraît avoir été composé d'une succession de *chœurs antistrophiques*, puis *monostrophiques*, basée sur le mode *phrygien* dans lequel il devait naturellement se terminer. Or, si nous superposons les deux dernières échelles *lydienne* (*h*) et *dorienne* (*i*), nous voyons qu'elles contiennent les sons nécessaires à une échelle *phrygienne*, qui en dériverait comme il suit, selon l'une et l'autre *crousis* les combinant respectivement en une tension commune:

Lydien =	k)	30	32		36		40	45	48		54		60	(*Long.*)
		mi	*Ré*♯		*Do*♯		*si*	*la*	*Sol*♯		*Fa*♯		*mi*	
Dorien =	l)	60		54		48	45	40		36		32	30	(*Vib.*)
		mi		*Ré*		*Do*	*si*	*la*		*Sol*		*Fa*	*mi*	
Phryg. =	m)	90		100	108		120	135		150	162		180	(Long.)
		mi		*Ré*	*Do*♯		*si*	*la*		*Sol*	*Fa*♯		*mi*	
	n)	180		162	150		135	120		108	100		90	(Vib.)

Et nous constatons que les échelles *m* et *n* fournissent une série numérique identique, qui, lue *dans les deux sens*, de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu, produit indistinctement et immuablement le *mode phrygien*. Issues successivement de la combinaison principielle de *l'iambe* et du *péon*, ces deux échelles numériques, l'une variable et l'autre immuable en son *renversement*, aboutissent donc ainsi naturellement à constituer la substance fondamentale assignée par les textes au *dithyrambe* en sa complexité harmonieusement

symétrique; à savoir, l'opposition *strophique* et *antistrophique* du *lydien* et du *dorien*, et la conclusion *monostrophique* du *phrygien*.

L'invariabilité dans les deux sens y demeurant le monopole et la caractéristique du *phrygien*, on obtient, par les *crousis inverses*, une analogue opposition de *l'hypodorien* et de *l'hypophrygien*, du *mixolydien* et de *l'hypolydien*, et, appliqué à l'opposition ou à l'élaboration d'échelles irrégulières ou libres, le principe du *renversement* symétrique apportait dans l'art d'inépuisables ressources de variété rythmique et de contraste mélodique. Mais, par dessus tout, l'innovation d'Archiloque intronisait dans la musique artistique un élément nouveau de systématisation dont l'importance est capitale: *la crousis d'après le chant*, la division de la corde conforme aux intonations naturelles de la voix chantée. L'expression de Plutarque apparaît d'une précision qui ne prête à aucune équivoque et l'analyse du phénomène sonore est capable de l'expliquer.

La *crousis d'après la corde* (πρόσχορδα), en effet, produit des échelles descendantes où, à des rapports de longueurs de corde simples, correspondent des rapports de vibrations de plus en plus complexes. Rien que la *quarte* (3 — 4), subdivisée en deux intervalles 6 — 7 — 8, a pour rapports de *vibrations* correspondants 28 — 24 — 21. L'échelle de *longueurs* 4 — 5 — 6 — 7 — 8 a pour équivalent l'échelle de *vibrations* 210 — 168 — 140 — 120 — 105, et l'expression irréductible de l'heptacorde de Terpandre, 6 — 7 — 8 — 9 — 10 — 11 — 12, serait en *vibrations* 4620 — 3960 — 3465 — 3080 — 2772 — 2520 — 2310. Dans la *crousis inverse*, ce serait diamètralement le contraire. Les *longueurs* précédentes deviendraient les *vibrations* correspondant à des *longueurs* représentées par la complexité des séries de *vibrations* précédentes.

Or, le son musical est fait de vibrations et non de longueurs de corde. Pour une suite de sons émis par un instrument et entendus, ce ne sont pas les rapports de longueurs de corde ou de tuyau qui affectent la sensibilité, mais leurs résultats vibratoires. Car l'oreille ne perçoit que des vibrations. Au regard de la simplicité de ses résultats (*rapports de vibrations*), l'éventuelle complexité de la cause (*rapports de longueurs*) ne saurait gêner en rien la réceptivité de l'auditeur. En revanche, l'hypothèse d'un trouble occasionné par le cas contraire échéant apparaît légitime à priori. D'autre part, que la voix humaine chante instinctivement, improvise d'inspiration, ou bien chante à l'imitation de sons entendus, elle chante en effectuant des *vibrations* dont le nombre détermine la hauteur et la différence d'intonation des sons émis. Et c'est toujours l'oreille seule qui apprécie ou contrôle cette hauteur, différence ou justesse; qui guide à son insu l'instinct du chanteur inspiré. Et, l'oreille ne percevant jamais que des *vibrations*, la conclusion précédente conserve toute sa valeur et accuse une égale plausibilité.

Il s'ensuivrait donc un antagonisme essentiel entre les sons produits instinctivement, naturellement ou, pour le moins, commodément par le *chant* de la voix humaine, et les sons produits par la *crousis* basée sur la division et subdivision de la corde en parties égales. On peut remarquer en passant que cette *crousis d'après la corde* aboutit à la série des *sons inférieurs* de M. Hugo Riemann, tandis que les sons de la *crousis d'après le chant* appartiennent à la série des *harmoniques naturels* d'un son fondamental. Et la constatation de cet antagonisme essentiel confère à l'innovation d'Archiloque une signification plus profonde, par quoi se justifierait sa gloire et sa popularité qui paraissent avoir égalé celles d'Homère dans l'admiration de ses

contemporains. La *crousis d'après le chant* découlant fatalement de la *division de la corde dans le sens opposé* que nous avons réalisée empiriquement plus haut, on pourrait se demander si cette innovation d'Archiloque fut consciente, ou simplement le fruit de la fantaisie arbitraire ou d'une spéculation de chercheur. Quoi qu'il en soit, il semble qu'elle ait répondu d'emblée à un instinct, et même à la *pratique* instinctive d'un chant naturel dont les origines reculeraient jusque dans un passé mythique. Alors qu'une systématisation logique de *l'art* musical ne pouvait primitivement provenir que de l'empirisme instrumental et des divisions régulières de la corde, les plus lointaines manifestations d'un chant instinctif se reconnaissent dans les fêtes ou mystères *dionysiaques*, sous l'influence de l'ivresse ou d'une frénésie orgiastique, et le meurtre d'Orphée par les Bacchantes en furie se dénonce un primordial et sanglant épisode de la lutte entre l'inspiration *naturelle* en son incohérence instinctive, et la systématisation tyrannique inaugurée par les porteurs de lyre. Et on est obligé d'admettre, au moins depuis cette époque légendaire, le développement parallèle d'une musique inspirée et libre, basée sur un *chant* naturel, et d'un art systématisé, issu de l'empirisme *instrumental*. Les phases de l'évolution de ce dernier paraissent pouvoir correspondre: d'abord, à l'incertaine et inscrutable période «orphéique» des praticiens de la lyre primitive; puis, à l'activité régulatrice essentiellement «apollinienne» des aulètes phrygiens, dont Olympos incarne l'apogée caractérisé par la formation d'un répertoire de nomes liturgiques et une réforme féconde dans l'élaboration des «harmonies»; enfin, à la systématisation plus complexe du *citharède* Terpandre, «disciple d'Orphée pour le mélos», dit Plutarque, et qui semble avoir assujetti le chant à une *crousis d'après la corde* basée sur le mode *dorien*. La récitation des poésies d'Homère par les rapsodes paraît avoir constitué une sorte d'intermédiaire entre cet art instrumental et *l'inspiration libre*, dont la chanson populaire et les cérémonies du genre dionysiaque auraient été le domaine propre. Avec l'innovation d'Archiloque, qui semblerait apte à décider de l'antériorité discutée de Terpandre, l'emploi des deux *crousis inverses* réalisait définitivement dans la musique hellène l'union des deux principes antagonistes et générateurs de l'art intégral, baptisés par Nietzsche *l'apollinien* et le *dionysien*. Et la *crousis d'après le chant*, à soi seule, était capable d'en synthétiser les conséquences. Nous avons représenté les résultats de cette *crousis* par les nombres de *vibrations* correspondants, et on pourrait estimer cet expédient d'une anticipation téméraire en l'espèce. Mais, lettres, signes, tabulature numérique ou autre, de quelque manière que fussent réellement figurés ces résultats, ils n'en correspondaient pas moins nécessairement à des rapports de *vibrations*. La lecture *inverse* facultative d'une échelle de *rythmes* combinés en une tension commune, c'était, en réalité, la lecture des rapports de *vibrations* remplaçant la lecture des rapports de longueurs de corde, et les *nombres de vibrations* promus ainsi à la qualité d'éléments éventuellement indépendants de systématisation spéculative. C'était l'avènement d'un mélos nouveau, d'un chant coordonné et *naturel*, procédant à la fois de l'art et de l'instinct.

On ne saurait certes affirmer que la systématisation dérivable de la *crousis d'après le chant* soit devenue immédiatement autonome, et que son expression numérique éventuelle ait été d'ores et déjà expressément rattachée à un nombre de *vibrations* correspondantes. On put peut-être ne considérer d'abord la *lexis inverse* que comme un procédé simplificateur de représentation et

d'usage des résultats de la *division de la corde dans le sens opposé.* Néanmoins on avait de puissantes raisons pour être frappé de l'opposition numériquement proportionnelle qui s'ensuivait, et pour s'en sentir incité à des conclusions tendancieuses. On savait, par le témoignage des sens et une expérience quotidienne, que le *son* était produit par des mouvements de la corde tendue battant l'air; que les *battements* d'une corde plus courte ou plus mince étaient plus rapides, donc plus nombreux pour le même temps donné, que les battements d'une corde plus longue ou plus grosse. On connaissait empiriquement, rien qu'en opérant par la division d'une corde tendue, l'existence d'une relation de cause à effet entre les *longueurs* respectivement obtenues et la vitesse ou lenteur, donc le *nombre* des battements corrélatifs. De là au pressentiment, puis à l'hypothèse d'un rapport proportionnel constant, il n'y avait qu'un pas, que la *crousis inverse* s'atteste assurément des plus propres à faire inconsciemment franchir. Mais, si l'innovation d'Archiloque peut marquer un tournant capital de l'évolution de la musique grecque, par l'apparition empirique des *nombres de vibrations* à côté des *longueurs de corde*, c'est à un autre que devait revenir la gloire de transformer la conception confusément intuitive de leur plausible *opposition* proportionnelle, en la découverte d'une loi de la nature, formellement proclamée, élucidée et exploitée en ses ultimes conséquences.

Pythagore.

Ce fut l'œuvre de Pythagore, avec sa fameuse expérience dite «*des marteaux*». Nicomaque de Gérase en donne le récit suivant dans son *Manuel harmonique.* Après avoir expliqué précisément l'*opposition* dont il s'agit, connue et démontrée de son temps, après avoir parlé des cavités, des longueurs de corde et de tuyau produisant, selon leurs dimensions, des battements de l'air lents ou rapides, et ajouté que tout cela est réglé numériquement, car «la quantité ne se rattache en propre qu'au nombre», il continue:

«. . . Un jour que Pythagore se promenait, absorbé dans ses réflexions, cherchant à imaginer pour l'ouïe un sûr instrument de contrôle, analogue au compas pour la vue, à la balance et aux mesures pour le toucher, il passa providentiellement devant un atelier de forgerons et entendit distinctement des marteaux de fer, frappant sur une enclume, et produisant pêle-mêle des sons consonnant entre eux, sauf un couple[1]. Et il y reconnut les consonnances de diapason, de diapente et de diatessaron . . . Il pénétra tout joyeux dans l'atelier et, par divers moyens, il trouva que la différence entre les sons entendus provenait exclusivement du poids respectif des marteaux, dans le maniement desquels les ouvriers déployaient un effort qu'il trouva correspondre à une force d'impulsion absolument identique . . .»

Rentré chez lui, Pythagore eût fixé une traverse de fer dans l'angle de deux murs, y aurait attaché quatre cordes exactement semblables à tous égards et portant un poids suspendu à leur extrémité inférieure; puis, faisant résonner ces cordes deux à deux, il aurait constaté les consonnances d'*octave* pour le rapport de poids $\frac{1}{2}$, de *quinte* pour le rapport de poids $\frac{2}{3}$ et de *quarte* pour le rapport de poids $\frac{3}{4}$. (*Mb.* 10. 11.)

---

1) . . . παρά τι χαλκοτυπεῖον περιπατῶν ἐκ τινος δαιμονίου συντυχίας ἐπήκουσε ῥαιστήρων σίδηρον ἐπ' ἄκμονι ῥαιόντων καὶ τοὺς ἤχους παραμὶξ πρὸς ἀλλήλους συμφωνοτάτους ἀποδιδόντων πλὴν μιᾶς συζυγίας . . . (Nicom. *Enchirid.* 10. 11. *Mb.*)

Cette expérience, dont j'ai résumé la narration de Nicomaque, est rapportée par d'innombrables auteurs de toutes les époques en termes analogues, avec quelques divergences de détail secondaires. Elle suggère aussitôt plusieurs objections. D'abord, le nombre de vibrations d'une corde tendue n'est pas directement proportionnel au poids tenseur, mais à sa racine carrée. Les trois consonnances considérées auraient donc correspondu, non pas aux rapports de poids tenseurs $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$, mais à ceux de $\frac{1}{4}$, $\frac{4}{9}$ et $\frac{9}{16}$. En outre, on ne saisit guère de corrélation *immédiate* évidente entre l'expérience attribuée à Pythagore sur des cordes *tendues* par des poids, et ses observations dans l'atelier des forgerons. D'autre part, quand on frappe avec un marteau sur une enclume, ce n'est pas le marteau, mais l'enclume qui résonne et produit le son entendu, lequel reste toujours le même, quels que soient les poids variés des marteaux frappeurs. On en est donc acculé à ce dilemne: ou bien d'imputer à Pythagore une double erreur grossière, dont la publication ne laisserait le choix qu'entre l'imbécilité et l'imposture; ou bien d'admettre que l'expérience soit inexactement rapportée dans les textes qui nous sont parvenus.

Même à défaut du retentissement sensationnel que paraît avoir provoqué la célèbre expérience, le nom seul de Pythagore récuserait à priori la première hypothèse. Par ailleurs, eu égard au mystère dont s'enveloppait volontiers l'enseignement du philosophe, il est fort possible que la tradition ne nous ait transmis, altérée par surcroît peut-être, qu'une rédaction destinée au vulgaire indigne et dénaturant peu ou prou la vérité réservée aux adeptes. Quoiqu'il en soit, puisque nous en sommes réduits à cette rédaction incomplète ou défigurée, nous devons essayer de l'interpréter. Or, pour que le début s'en éclaire soudain, il suffit de prendre dans leur sens littéral les mots traduits tendancieusement par *son* et *consonnance*. Si Pythagore ne peut évidemment pas avoir entendu des «sons» divers et «consonnants» produits par des marteaux sur une enclume, en revanche, il pouvait percevoir le *bruit* (ἦχος) *de coups* de marteaux diversement espacés et *concordant*, par couples de marteaux, selon les rapports $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$, correspondant aux trois consonnances musicales. Pendant un même espace de temps donné et égal pour tous, deux quelconques de ces marteaux pouvaient frapper régulièrement: l'un 1 coup et l'autre 2; l'un 2 coups et l'autre 3; l'un 3 coups et l'autre 4. Et alors, si la force employée à soulever ces marteaux demeurait indistinctement identique, le *nombre* des coups frappés, dans un même temps donné, *devait* être proportionnel au *poids* des marteaux. Le marteau de poids 2 devait frapper 1 coup pour 2 coups du marteau de poids 1; le marteau de poids 3 devait frapper 2 coups pour 3 coups du marteau de poids 2; le marteau de poids 4 devait frapper 3 coups pour 4 coups du marteau de poids 3.

Dans la pratique, à la vérité, l'aventure pourrait être taxée de quelque invraisemblance. Ces quatre marteaux impliquent quatre forgerons. Il faudrait donc supposer la rencontre inopinée de quatre individus de robustesse équivalente, que la routine du métier aurait accoutumés à déployer un effort machinal identique dans l'acte de forger. Bien que, à la rigueur, cela n'apparaisse pas d'une impossibilité absolue, la rareté du fait autorise quelques soupçons. La mesure de *longueurs* de corde est et fut facilement réalisable de tout temps par quiconque. Au contraire, l'évaluation matérielle du *nombre de vibrations* d'un corps sonore constitue même aujourd'hui une

opération des plus délicates. La découverte et la démonstration péremptoire, dans une antiquité si lointaine, d'un rapport numérique entre ces deux phénomènes, est chose aussi mystérieuse que l'ésotérisme pythagoricien. On peut se demander si Pythagore n'en avait pas reçu, des prêtres égyptiens, le secret de révélation interdite par un inviolable serment, et si, cherchant peut-être un expédient de vulgarisation profane, il n'avait inventé le prétexte des marteaux de ces forgerons exceptionnels. Toutefois, on pourrait également admettre qu'une «concordance» simplement *approximative* des coups de marteaux entendus selon les rapports approchés $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$, ait suffi pour frapper l'esprit de Pythagore, hanté par la solution du problème qu'avait posé l'innovation d'Archiloque, et pour lui inspirer l'idée de comparer le poids des marteaux. Une stricte exactitude mathématique dans les rapports ainsi constatés n'était pas indispensable pour fournir à Pythagore les éléments de sa découverte. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ces deux hypothèses, nous sommes bien forcés d'accepter l'énoncé des textes et le postulat d'une force impulsive identique, afin de voir quelles conséquences en pouvait déduire Pythagore.

Remarquons avant tout que, grâce à la substitution des *coups* aux *sons* des marteaux, cet énoncé est devenu intelligible, vraisemblable et logique. La possibilité d'un certain rapport entre la vitesse ou lenteur des *coups* frappés et le *poids* des marteaux en découle nécessairement, et les faits observés évoqueraient assez naturellement l'analogue vitesse ou lenteur des *battements* d'une corde frappant l'air pour suggérer un rapprochement. Pythagore pouvait donc raisonner comme il suit:

Soient deux marteaux mis en mouvement par une force identique;

Pendant un temps donné t, un marteau de *poids* 1 frappera 2 *coups* pour 1 coup d'un marteau de poids 2:

P.	1	2
C.	2	1

Pendant un temps donné t, un marteau de poids 2 frappera 3 coups pour 2 coups d'un marteau de poids 3:

P.	2	3
C.	3	2

Pendant un temps donné t, un marteau de poids 3 frappera 4 coups pour 3 coups d'un marteau de poids 4:

P.	3	4
C.	4	3

Et si nous résumons cette expérience avec quatre marteaux, nous aurons, pour un temps donné t:

$$\text{Poids} = 6 \text{ —— } 8 \text{ — } 9 \text{ —— } 12$$
$$\text{Coups} = 12 \text{ —— } 9 \text{ — } 8 \text{ —— } 6$$

Or, les *poids* ci-dessus représentent précisément les *longueurs de corde* produisant les trois consonnances musicales d'*octave*, de *quinte* et de *quarte*, le rapport intermédiaire de *ton* $\frac{8}{9}$ correspondant au couple de marteaux dissonnants relaté par Callimaque:

Long. de Corde =	6	8	9	12
	mi	*si*	*la*	*mi*

Mais, pour des cordes de substance et de diamètre identiques, ces longueurs représentent aussi le rapport de leurs poids respectifs. En effet, soit une corde de *longueur* 2 et de *poids* 2; si nous la coupons en deux parties égales, sa moitié sera de *longueur* 1 et de *poids* 1. Pour une corde de longueur et de poids 3, ses $\frac{2}{3}$ seront de longueur et de poids 2. Pour une corde de longueur et de poids 4, ses $\frac{3}{4}$ seront de longueur et de poids 3. Donc: toutes choses égales d'ailleurs, les *poids* de cordes *de longueurs différentes* sont en raison directe de ces *longueurs*.

En effectuant les divisions adéquates sur une corde tendue dont, au moyen d'un chevalet glissant, on pouvait faire résonner successivement chaque partie considérée, on obtenait des cordes en rapport de *longueurs* et de *poids*:

Long:	6	8	9	12
Poids:	6	8	9	12

Et, en assimilant les *coups* frappés par les marteaux aux *battements* de la corde frappant l'air, on pouvait dire:

Pour un temps donné *t*, ces quatre cordes de *longueur* et de *poids*

6 8 9 12

produiront respectivement

12 9 8 6 *battements*.

D'où la conclusion que: le *nombre des battements* ou *vibrations* est en *raison inverse* de la *longueur* des cordes et du *poids* de ces cordes *de longueur différente*.

Cette conclusion est la seule qui se puisse déduire d'un énoncé intelligible et rationnel de la célèbre «*Expérience des marteaux de Pythagore*», et qui s'en déduise logiquement. Une telle solution du problème pourrait sembler à première vue d'un simplisme peu scientifique indigne de Pythagore, en tant que dérivée d'une assimilation tendancieuse arbitraire ou, pour le moins, insuffisamment justifiée, et il n'apparaît certes nullement invraisemblable que le texte incomplet, équivoque et incohérent de la tradition ne nous ait conservé qu'un fragment de vulgarisation exotérique. Néanmoins, par quelques réflexions qu'ait été guidé Pythagore, cet énoncé nous en livre sans doute le fil conducteur, avec le principe indispensable à sa découverte. L'empirisme de la facture instrumentale avait appris depuis longtemps aux Grecs l'influence des dimensions du corps sonore sur la hauteur des sons produits. Mais ces conséquences, communes aux cordes et aux *tuyaux*, ne se traduisaient sur ceux-ci qu'en *acuité* ou *gravité* des sons émis, tandis que ces mêmes sons, sur les *cordes*, correspondaient par sucroît à un certain degré de *vitesse* ou *lenteur des battements*. La conception de mouvements vibratoires *numériquement constitutifs* du son musical ne pouvait donc naître que de l'observation des battements de la corde frappant l'air et le *nombre* de ces mouvements devait, à priori, offrir quelque rapport avec le *poids* du corps vibrant. Telle semble avoir été la genèse intuitive du syllogisme pseudo-expérimental qui, des marteaux pythagoriciens et de leurs forgerons automates, aboutit logiquement à l'une des lois de *vibration* des cordes.

Le *principe* de ce rapport numérique inverse admis et tenu pour démontré au vulgaire par l'analogie «des marteaux», Pythagore pouvait et dut très vraisemblablement le soumettre au contrôle d'une épreuve plus rigoureuse. Il avait plus d'un moyen de le faire empiriquement; par exemple, en opérant sur deux cordes de poids et de longueur considérables, produisant des

battements, trop lents pour fournir un son perceptible, mais de nombre et rapport facilement observables à la vue. Il lui suffisait de constater ainsi qu'une corde de *poids* et *longueur* 1 faisait 2 ou 4 *battements* pendant qu'une corde voisine de *poids* et *longueur* 2 faisait 1 ou 2 *battements*. Ceci posé, un génie comme celui de Pythagore devait plausiblement en être induit à d'autres expériences, et le texte de Nicomaque en témoigne, puisqu'il parle aussi de quatre cordes *égales* et de *poids tenseurs*.

En réalité, il semble que Pythagore n'ait pu vérifier expérimentalement le principe de sa découverte sans trouver inconsciemment toutes les *lois de vibration des cordes tendues*. La fabrication des instruments à cordes avait nécessairement enseigné aux Grecs les effets de l'homogénéité parfaite d'une corde sur la qualité du son obtenu, et ils ne pouvaient pas ignorer non plus l'influence de la grosseur des cordes, c'est-à-dire de leur *diamètre* à l'égard de la hauteur des sons produits. Ces connaissances empiriques et plus ou moins précises devenaient pour Pythagore les données d'un problème mathématique.

Sa première expérience lui avait révélé, *avec les sons d'intonation corrélative*, le rapport entre le *nombre de battements* ou *vibrations* et les *poids* ou *longueurs* de cordes d'un *même diamètre*, mais de *longueurs différentes*.

Opérant maintenant sur des cordes de *même longueur*, mais de *diamètres différents*, il aurait trouvé que, toutes choses égales par ailleurs,

4 Cordes de *Diamètres*:	6	8	9	12
d'égale *Longueur*:	1	1	1	1

produisent 4 sons dans le même rapport d'intervalle et d'intonation que

4 Cordes d'égal *Diamètre*:	1	1	1	1
et de *Longueurs*:	6	8	9	12

Ces dernières ayant fourni, par le *nombre de leurs battements* respectifs, le

Rapport de *Vibrations*:	12	9	8	6

il s'ensuivait que: Pour des cordes *de même longueur*, le *nombre* de battements ou *vibrations* est en *raison inverse* des *diamètres*. En dehors de toute autre connaissance ou considération, rien qu'en prenant la peine de *peser* successivement ces cordes nouvelles de diamètres différents, Pythagore aurait reconnu que:

Ces 4 cordes de *longueur* égale:	1	1	1	1
avaient le rapport de *poids*:	36	64	81	144
carrés des rapports de *diamètres*:	6	8	9	12

Donc: Pour des cordes *de même longueur*, le *poids* est en *raison inverse du carré* des *vibrations*.

Enfin, opérant sur une corde unique, tendue successivement par des poids différents, Pythagore, à moins d'aberration mentale et sensorielle, aurait reconnu que: Une Corde tendue

sur une *longueur égale*:	1	1	1	1
par des *poids tenseurs*:	144	81	64	36

produit successivement 4 sons dans le même rapport d'intervalle et d'intonation que

les 4 Cordes de *poids*:	36	64	81	144
de *longueur*:	1	1	1	1
et de *diamètre*:	6	8	9	12

Ces dernières étant, pour le *nombre de battements* respectifs, dans le

rapport de vibrations: 12 9 8 6

il s'ensuivait que: Pour une corde tendue vibrant dans une longueur constante, les *poids tenseurs* sont en *raison directe du carré des vibrations.*

Nous avons supposé ces expériences consécutives réalisées par les moyens pratiques les plus simples et basées empiriquement sur la comparaison des résultats divers avec les premiers *sons* obtenus. Le texte de Nicomaque vient confirmer notre hypothèse, car il ajoute un peu plus loin (Mb. 13) que Pythagore, «après avoir exercé sa main *et son oreille*» à ces opérations délicates, en transporta ingénieusement les résultats sur la *batéra* (tablette à chevalet glissant, sans doute) d'un instrument baptisé *cordotone*, où, par surcroît, l'action des *poids tenseurs* était exactement enregistrée par les tours des chevilles où s'enroulaient les cordes [1]). Ce «cordotone» apparaît ainsi comme un quadruple peut-être ou plus complexe *monocorde* et, au regard de ce qu'en découvrit Pythagore, on peut assurément s'expliquer son exclamation suprême à ses disciples entourant son lit de mort: «Cultivez toujours le monocorde!»

Pythagore, en effet, en possession de ce critère, de ce «*gnomon* infaillible», selon l'expression de Nicomaque, allait devoir presque aussitôt mesurer l'immense portée de sa découverte. Il avait désormais à sa disposition, pour les cordes, le rapport entre leurs longueur, poids, diamètre, poids tenseurs et leur nombre de battements, contrôlé par l'identité d'intonation ou hauteur absolue ou relative des sons correspondants; — et de tout cela s'ensuivait l'existence d'un rapport *inversement* proportionnel, entre la masse d'un corps vibrant et ses vibrations. En comparant les sons ainsi produits par les *cordes* avec *les sons* de concordante hauteur ou intonation sur les *tuyaux*, il constata naturellement une corrélation similaire entre l'*acuité* ou *gravité* de ces intonations et les dimensions des tuyaux respectifs. Il en dut reconnaître et pouvoir élucider mathématiquement l'influence de la largeur des tuyaux, de l'épaisseur de leurs parois, du diamètre de leurs trous latéraux et de la communication de leur embouchure avec l'air ambiant, dont résultaient les corrections empiriquement effectuées jusque là et trouvées par tâtonnements d'après l'oreille. Seulement, ici, ce n'était évidemment plus le tuyau qui vibrait, mais l'*air* mis en mouvement par le souffle de l'exécutant. Une assimilation *numérique* des battements de la corde n'était possible qu'avec des mouvements analogues d'une *masse aérienne*, conclusion que corroboraient immédiatement des expériences sur les cavités mesurées de vases et de tonneaux. C'était donc *l'air* lui-même enfin démontré *corps vibrant périodiquement.* Ces observations devinrent le prétexte de théories explicatives que rapporte assez succinctement le pythagoricien Nicomaque (*Mb. 8 et 9*). Mais, en même temps que la conception de mouvements vibratoires *numériquement constitutifs* du son musical en acquérait une consécration définitive, l'ensemble et le détail de ces expériences et de toutes celles du même genre qu'on a le droit de prêter à un Pythagore, aboutissaient immuablement à l'identique résultat du *rapport inverse* précité.

---

1) τυλώσας δὲ καὶ τὴν χεῖρα καὶ τὴν ἀκοὴν πρὸς τὰ ἐξαρτήματα καὶ βεβαιώσας πρὸς αὐτὰ τὸν τῶν σχέσεων λόγον, μετέθηκεν εὐμηχάνως τὴν μὴν τῶν χορδῶν κοινὴν ἀπόδεσιν τὴν ἐκ τοῦ διαγωνίου πασσάλου εἰς τὸν τοῦ ὀργάνου βατῆρα, ὃν χορδότονον ὠνόμαζε, τὴν δὲ ποσὴν ἐπίτασιν ἀναλόγως τοῖς βάρεσιν εἰς τὴν τῶν κολλάβων ἄνωθεν σύμμετρον περιστροφήν. (*Nicomachi enchiridion* p. 13 Mb.)

Il est trop évident que Pythagore n'avait pas à découvrir les rapports de longueurs $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$ de l'*octave*, de la *quinte* et de la *quarte*. L'existence même et l'usage *artistique* antérieur d'instruments à cordes ou à tuyaux en impliquaient la connaissance empirique. On ne s'expliquerait pas la portée attribuée par tous les textes à sa découverte incarnée dans cette «expérience des marteaux», ni la gloire et la vénération qu'en récolta Pythagore. A l'examen des conséquences que nous en avons vues découler, on comprend fort bien, au contraire, l'admiration de ses disciples, et presque la stupeur de Pythagore lui-même, découvrant pas à pas la *loi numérique* d'un phénomène universel. Un évènement de cette importance était sans précédent chez les Hellènes et peut-être dans le monde antique. Dans ses multiples expériences intervenaient des éléments ou facteurs les plus disparates: solides, fluides, éventuellement liquides; chaleur, dilatation; matières de toute espèce, cordes, bois, métal, poterie, verre. Il y put entrevoir, sinon en formuler déjà telles des lois de la *densité*, dont une application pratique illustra plus tard Archimède. Mais il y fut sans doute avant tout profondément frappé de ce rapport *inversement* proportionnel entre la cause et son effet; de cette opposition constante et unanime, encore que diverse en son expression. Une semblable opposition affectait la substance même des choses, en résultait: elle était *essentielle*. Et la Nature ainsi se dénonçait soumise aux lois du *Nombre*.

Outre la justification qui s'ensuit du fameux dogme: «Tout est régi par le Nombre», on établirait aisément quelque lien entre cette *opposition essentielle* et, non seulement «l'harmonie des sphères», mais aussi une doctrine spéciale de «la métempsychose» dont la tradition gratifie vaguement l'ésotérisme pythagoricien. On en peut dorénavant concevoir, en tout cas, la place prépondérante de la *Musique* dans la culture, l'art et la pensée hellènes, et le rôle capital de Pythagore dans les spéculations de la théorie musicale. Cette théorie avait désormais à sa disposition l'expression *numérique*, enfin respectivement autonome de deux *mélos* distincts et symétriquement opposés. Mais Pythagore ne se contenta pas de démontrer cette autonomie respective; il discerna et révéla, dans cet antagonisme essentiel, un élément générateur de l'Univers tangible ou intangible créé par le Démiurge, constitutif de l'âme autant que de la matière; un principe d'ordre, de concordance et d'*unité* non moins essentielle, que le *Timée* dénonce éloquemment comme un fondement cardinal de ses doctrines spéculatives et dont la musique lui fournissait une incarnation la plus proche et la plus accomplie avec *la Consonnance* (συμφωνία).

En effet, et c'est probablement de là que naquit la confusion, si Pythagore n'avait pas découvert les rapports évidemment connus des «consonnances» de *diapason*, de *diapente* et de *diatessaron*, en revanche il avait trouvé le principe de «*la Consonnance*» au sens pythagoricien. A cet égard, le témoignage des textes est unanime: *la consonnance pythagoricienne était un son unique*, résultat de la rencontre, coïncidence, mélange intime par contraction ou *crase* (κρᾶσις) de deux sons d'espèce différente amalgamés pour l'oreille en un seul. Une telle conception découlait du *logos mousikès* de Pythagore, que nous avons vu dériver naturellement de son expérience des marteaux et des cordes:

		→			→		
Longueurs	=	6	8	9	12		
		mi	*si*	*la*	*mi*		
		12	9	8	6	=	*Vibrations*
		←			←		

En considérant les sons représentés ici par les *longueurs de cordes* et ceux représentés par les *nombres de vibrations* comme étant d'espèce différente et constituant deux échelles mélodiques opposées, dont l'une (*longueurs*) commence par des sons *aigus* et descend vers le grave, tandis que l'autre (*vibrations*) commence par des sons *graves* et monte vers l'aigu, on s'explique aisément la théorie pythagoricienne de la *consonnance* et ses définitions diverses.

Avant tout, un passage du *Timée* (p. 80, a) qui s'y rapporte expressément et dont on peut résumer comme il suit la substance:

— Une voix mélodique *aiguë* a un commencement et une fin. Elle devient plus lente et plus grave à mesure qu'elle va vers son terme. Une voix mélodique *grave*, inversement. Toutes deux, simultanément émises, coïncident en des endroits précis où on n'entendra qu'un son unique. —

Et, en complètant les échelles mélodiques inverses du *logos mousikès*, on constate, en effet, les coïncidences annoncées:

Longueurs	=	*6		7		*8	*9	10		11	*12			
→→		*mi*		(*do*♮)		*si*	*la*	(*Sol*)		(fa)	*mi*			
		12	11		10	9	8		7		6	=	*Vibrations*	
		mi	(ré♯)		(*Do*♯)	*si*	*la*		(*sol*)		*mi*			←←

On comprend alors clairement la définition d'Archytas (*Porph. ad Ptol.*): «Un son unique est produit pour l'ouïe par la génération inverse de la consonnance[1]).»

L'énoncé que voici de Bacchius le Vieux (*Mb. 2*) en est purgé de toute ambiguïté[2]):

«Qu'est-ce que la *consonnance*? — La *crase* de deux sons considérés comme d'espèce différente pour l'acuité et la gravité, de sorte que la voix mélodique (*mélos*) propre au son plus grave d'origine n'apparaisse pas plus que celle du son pareillement plus aigu et *vice versa*». Enoncé qui, d'ailleurs, se rencontre nettement formulé déjà chez Aristote, avec sa concision coutumière: «La *consonnance* est un *rapport de nombre* en *acuité* et *gravité*». (Analyt. post. II. c. 2.) Nous verrons plus loin que ce «rapport de nombre» était le principe du «canon»[3]).

Il est très important de souligner cette acception toute particulière éventuellement attachée, depuis Pythagore, aux termes correspondant aux concepts d'*acuité* et de *gravité*. Il semble parfois assez délicat de la déterminer dans tous les textes avec une entière certitude, mais sa méconnaissance absolue entraîne aux équivoques les plus tendancieuses. On en serait facilement induit à vouloir reconnaître, dans l'art exclusivement *monodique* des Grecs, la conception naissante ou plus ou moins développée de notre *consonnance harmonique*, dont l'avènement ne précéda sans doute que de fort peu (un siècle ou deux peut-être), le moyenâgeux X^e siècle des théoriciens de l'*organum*. C'est, au contraire, grâce à l'oubli, l'ignorance ou l'incompréhension de son

1) Ἑνὸς φθόγγου γενέσθαι κατὰ τὰς συμφωνίας ἀντίληψιν τῇ ἀκοῇ. (*Porph. ad Ptol.* p. 277.)

2) Συμφωνία δὲ τί ἐστι; — Κρᾶσις δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι λαμβανομένων, ἐν ᾗ οὐδέν τι μᾶλλον τὸ μέλος φαίνεται τοῦ βαρυτέρου φθόγγου ἤπερ τοῦ ὀξυτέρου, οὐδὲ τοῦ ὀξυτέρου ἤπερ τοῦ βαρυτέρου.

3) Συμφωνία ἐστὶ λόγος ἀριθμῶν ἐν ὀξεῖ ἢ βαρεῖ.

principe originel et à la presque inéluctable équivoque inhérente à cette acception spéciale de l'*acuité* et de la *gravité*, que la définition pythagoricienne, reproduite d'abord textuellement et jusque chez Isidore de Séville, a pu se perpétuer longtemps dans des traités bien postérieurs au moyen âge, pour s'appliquer, imperceptiblement autant qu'inconsciemment amendée, à la *consonnance* de certains *intervalles* dans un art polyphonique.

La spéculation pythagoricienne introduisait ainsi dans la théorie musicale hellène une nouvelle sorte de *consonnance*. De là, deux significations de ce terme qu'il importe de soigneusement distinguer.

a) Des sons pouvaient éventuellement *consonner* (ou mieux, peut-être, *concorder*) à l'*octave*, à la *quinte* ou à la *quarte*. Par exemple:

Dans le *système parfait*, les sons de l'*octave* grave du *proslambanomène* à la *mèse* consonnaient respectivement avec les sons de l'*octave* aiguë de la *mèse* à la *nète hyperboléenne*;

dans le *système disjoint*, les sons de chacun des deux *tétracordes* consonnaient respectivement à la *quinte*;

dans le *système conjoint*, les sons de chacun des deux *tétracordes* consonnaient respectivement à la *quarte*.

b) D'autre part, deux sons d'espèce différente, (*longueurs*, *vibrations*), d'origine opposée et de génération contraire, pouvaient se rencontrer, coïncider, se contracter par *crase* en un son unique pour l'oreille, et constituaient alors *la consonnance*, au sens pythagoricien.

C'est dans cette dernière acception que Gaudence emploie le mot «consonnants» ou *symphones* (σύμφωνοι), — avec à peu près textuellement la définition de Bacchius le Vieux[1] — pour les sons dont il distingue les *diaphones* ou «dissonants», tandis qu'il classe entre ces deux extrêmes les sons *paraphones* produits par *crousis*, lesquels, grâce à leur faible différence d'intonation, peuvent donner l'illusion d'un son unique pour l'oreille et se rapprochent ainsi des *symphones* ou «consonnants». Nous avons contrôlé plus haut ses exemples.

Mais ce texte de Gaudence (*Mb.* 11) offre un intérêt tout particulier par l'opposition des termes κρουομένων et αὐλουμένων pour spécifier l'origine et génération contraires des sons émis simultanément (ἅμα) de cette façon et *consonnants* par *crase*. Les expressions *crouoménos* et *auloumėnos* se rapportent manifestement à la *crousis* et à l'*aulos*. Les sons correspondant à des *longueurs de corde*, déterminées par la *crousis*, ne sauraient être plus exactement et clairement désignés. Le mot *auloumėnos* se rattacherait donc à la production de la série inverse, c'est-à-dire des sons représentés par leurs *nombres de vibrations*. Or, nous avons vu que cette série intégrale correspond à celle des *harmoniques* naturels d'un son fondamental, et la facilité avec laquelle on obtient, voire involontairement, les premiers *harmoniques* sur un instrument du genre *aulos*, (flûte, flageolet, hautbois), est notoire. L'exploitation de ces *harmoniques* par les exécutants pour augmenter l'étendue ou les ressources des instruments à vent apparaît presque inévitable même dès les débuts de la virtuosité artistique. Le terme technique *auloumėnos*, (qui évoque irrésistiblement l'expression *Flageoletttoene*,) semble ainsi avoir

1) σύμφωνοι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων διὰ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ . . . (Gaudent. *Isagoge*. 11. *Mb.*)

dérivé peu à peu de l'expérience pratique, pour qualifier le genre de sons correspondant aux *nombres de vibrations* de la série des *harmoniques*.

Enfin, en même temps que *la consonnance*, Pythagore avait trouvé le principe du *canon*[1]). En effet, pour *tous les sons consonnants* d'une gamme, échelle ou harmonie doublement figurée de la sorte, le nombre représentant la *longueur de corde* multiplié par le *nombre de vibrations* donne un produit indistinctement identique.

Pour le *logos mousikès*, par exemple, le produit de deux termes correspondants de chaque série est indistinctement 72:

6	8	9	12	} 72
12	9	8	6	
mi	*si*	*la*	*mi*	

Pour l'échelle ou *harmonie* suivante, ce produit est indistinctement 1800:

30	36	40	45	50	60	} 1800
60	50	45	40	36	30	
mi	*Do♯*	*si*	*la*	*Sol*	*mi*	

Le procédé est expliqué tout au long ou réalisé chez Boëce, Gaudence (*Mb. p.* 17) et dans les *Trois Canons harmoniques* de Florence[2]). Il n'est pas obligatoire que les nombres extrêmes de chaque série inverse soient identiques. Au contraire, il est souvent nécessaire que ces nombres soient différents, pour former une échelle convenable. En appliquant ce procédé à la dernière échelle ou harmonie que nous avons effectuée, on la complèterait peu à peu en obtenant, d'abord avec des facteurs extrêmes identiques:

60	72	75	80	90	96	100	120	} 7200
120	100	96	90	80	75	72	60	
mi	*Do♯*	*Do*	*si*	*la*	*Sol♯*	*Sol*	*mi*	

Puis avec des facteurs extrêmes différents:

120	135	144	150	160	180	200	216	225	240	} 21600.
180	160	150	144	135	120	108	100	96	90	
mi	*ré*	*Do♯*	*Do*	*si*	*la*	*Sol*	*Fa♯*	*Fa*	*mi*	

On peut créer, de manière analogue, des échelles canoniques à l'infini. C'est sur cette constatation nouvelle d'une synthèse unificatrice issue de «rapports de nombre», sur cette sorte de *crase numérique* en un produit constant, qu'est basée la définition de la *consonnance* par Aristote citée plus haut. Et on voit ce qui distingue essentiellement l'innovation d'Archiloque et l'œuvre de Pythagore. La lecture *inverse* des signes ou des rapports révélait, à la vérité, dans l'art musical, un principe d'opposition symétrique, mais y apportait avant tout un élément de variété et de contraste au service de combinaisons plus ou moins arbitraires. Le *Canon* pythagoricien appuyé sur le Nombre irréfutable, dévoilait l'harmonie occulte et démontrait *la consonnance* de ces facteurs antagonistes. La nature ou l'origine opposée et la génération inverse de ces facteurs, l'identité de leur produit constant expliquent mot à mot la définition rapportée par Théon de Smyrne, et on comprend que, publiant la parole du Maître, ceux de Pythagore aient enseigné:

---

1) . . . τόν τε κανόνα τὸν ἐκ μιᾶς χορδῆς εὑρεῖν. (Diog. Laertii. *Pythagoras.* Lib. VIII. Ed. Henri Etienne, 1593. p. 574.)

2) *Tres canones harmonici.* Edidit ad Stamm. Berolini. Weidmann, 1881.

«*La Musique est l'union parfaite des contraires, l'unification du multiple et l'accord de la dualité discordante.* Car elle ne règle pas seulement le rythme et le mélos: elle organise tout ensemble et coordonne tout système. Sa fin est l'ordre et l'unité» [1]).

Et on conçoit aussi que la somme de ces constatations et conséquences alors inouïes ait pu fournir la base d'une philosophie du monde, et inspirer une théorie de «l'harmonie des sphères». Que Pythagore ait été amené vraiment à son admirable découverte par les marteaux des forgerons, ou que nous n'ayons là qu'un tradiment de vulgarisation profane, c'est le *logos mousikès* (6 — 8 — 9 — 12), issu de la fameuse expérience, qui paraît avoir constitué, en tant que *Quaternaire sacré*, le fondement des spéculations métaphysiques autant que numériques de Celui que ses disciples vénéraient à l'égal des Immortels. En effet, au dire de Jamblique, «de même qu'ils évitaient par respect d'appeler les Dieux par leurs noms, pareillement ils ne nommaient point Pythagore . . .» et la formule de leur serment, qui nous fut conservée par ailleurs, était: «Je jure par Celui qui transmit à nos âmes le Quaternaire, principe générateur et source de la Nature éternelle!»

Le quaternaire (τετρακτύς) mathématique est composé des quatre premiers nombres 1, 2, 3 et 4. Le sacré quaternaire pythagoricien en est une dérivation réalisée par la synthèse des rapports $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$:

```
6 —— 8 — 9 —— 12
(1) —————————— (2)
(2) ——————— (3)
(3) —— (4)
```

Ou, exprimé dans l'espace d'une octave en une *harmonie* canonique:

```
                  ⎧ (1) —————————— (2)
Long. de Cordes.  ⎨ (2) ——————— (3)
                  ⎪ (3) —— (4)
                  ⎩ 6 —— 8 — 9 —— 12
                    mi   si  la    mi
                    12 —— 9 — 8 —— 6   ⎫
                              (4) —— (3) ⎪
                         (3) ——————— (2) ⎬ Vibrations.
                    (2) —————————— (1) ⎭
```

Le Nombre de Platon.

Ce *Logos mousikès* ou *Canon musical* est aussi le principe de ce qu'on baptisa *le Nombre de Platon* et, insensiblement, l'analyse logique des innovations pythagoriciennes reconstituées nous a conduit, à notre insu, à la solution d'une énigme obscure entre toutes. Obscure, à tout le moins et depuis bien longtemps, pour notre mentalité moderne, car les textes de l'antiquité, qui se rapportent à ce célèbre passage de *la République* (VIII, p. 546), semblent ne manifester nul embarras à son égard, et relater ou commenter une spéculation intelligible à priori pour quiconque, — ainsi que l'attestent,

1) τὴν μουσικὴν φασιν ἐναντίων συναρμογὴν καὶ τῶν πολλῶν ἕνωσιν καὶ τῶν δίχα φρονούντων· οὐ γὰρ ῥυθμῶν μόνον καὶ μέλους συντακτικήν, ἀλλ' ἁπλῶς παντὸς συστήματος τέλος γὰρ αὐτῆς τὸ ἑνοῦν τε καὶ συναρμόζειν. (Théon de Smyrne. Ed. Dupuis. Hachette et Cie. 1892. p. 18.)

entre autres, outre les scolies alexandrines, les objections d'Aristote et l'allusion d'Aristide Quintilien. On n'est pas étonné pourtant que se soit perdu peu à peu le sens de spéculations de ce genre qui abondent, chez les anciens, dans les écrits de toute espèce. Déjà Jamblique avertit, en effet, à propos des aphorismes pythagoriciens, que chacun était à l'origine accompagné de son élucidation ésotérique, mais que cette exégèse purement discursive, confiée à la seule tradition *orale* et transmise à des esprits de plus en plus indifférents, finit par s'altérer, se corrompre ou se travestir jusqu'à devenir aussi incompréhensible qu'incomprise ou se perdre irrémédiablement[1]). Et on n'est pas surpris non plus que, depuis le III^e^ siècle de notre ère où vécut Jamblique, toutes spéculations analogues, basées sur la musique et sur le nombre, aient apparu toujours plus obscures ou puériles à mesure que les commodités de la pratique, en provoquant l'oubli, puis l'ignorance de la nature et des propriétés constitutives de la matière sonore, développaient une conception bientôt exclusivement subjective de l'art musical. Il en était tout autrement de l'antiquité grecque. En réalité, avec cette opposition essentielle dévoilée par le phénomène vibratoire, la Musique est au fond de toute la pensée hellène, pour le moins depuis Pythagore. Celui-ci semble même n'avoir fait que peut-être approfondir scientifiquement, grâce à la notion de vibrations *aériennes*, systématiser par le nombre et généraliser un concept importé de l'Egypte ou d'Asie, et qu'on reconnaît nettement dans certains textes hébreux. La découverte du *canon* reste, quoiqu'il en soit, formellement attribuée par les sources à Pythagore, et la portée d'une semblable révélation est apte à éclairer singulièrement les systématisations physico-métaphysiques de maint illustre philosophe de ce passé lointain, et en particulier d'Héraclite le Ténébreux. Contentons-nous d'en rechercher les effets dans les spéculations platoniciennes, qui procèdent avec évidence expressément et directement de Pythagore. Platon ne tient guère de Socrate que le goût du syllogisme et l'art de la dialectique. L'abstraite ratiocination socratique devient chez lui le véhicule de substantialités pythagoriciennes. La musique, ignorée de parti pris et méprisée de Socrate, est pour Platon un domaine favori et familier. Le témoignage du mathématicien Théon de Smyrne ne permet pas de douter de ses connaissances techniques approfondies en la matière, ni de la conception mathématique de l'art musical qui présidait à ses spéculations. Métaphysiques, psychologiques, morales ou même sociologiques, toutes ces spéculations dont «le Nombre» est la base occulte, et qui paraîtraient aisément aujourd'hui quelque peu ridicules ou, pour le moins, spécieuses à un examen superficiel, non seulement s'expliquent fort logiquement, mais se révèlent justifiées par un *fondement naturel*, en tant qu'interprétation légitime, voire en sa témérité éventuelle, subtile et souvent profonde d'un processus universel incarné par le phénomène sonore.

Si nous considérons des échelles ou *harmonies* formées par le procédé canonique analysé, nous constatons que toutes et chacune imaginables sont constituées de deux éléments distincts: l'un, (*vibrations,*) immatériel, indivisible et progressant de l'unité au multiple jusqu'à l'infini; l'autre, (*longueurs de corde,*) matériel, fini et déterminé à priori, quoique divisible à l'infini en ses sous-multiples. Ces deux éléments sont capables de coïncider selon des

1) Διὰ τὸ παραδίδοσθαι διὰ πολλῶν καὶ ἀιὲ ἀργοτέρων, τὸ μὲν λόγον περιῆρησθαι . . . (Jambl. *De vita pythagorica.* 18.)

des rapports numériques, de s'amalgamer sous d'innombrables aspects divers, pour à chaque fois s'unifier en un organisme concret dont l'homogénéité, l'excellence ou l'imperfection, la figure et le caractère variables à l'infini, sont régis par les dits rapports constitutifs et inéluctablement soumis au Nombre.

Pareillement, «l'âme du monde» aussi bien que de tout être et de toutes choses, bref le cosmos métaphysique platonicien est constitué, par le Démiurge créateur, de deux éléments: *le Même* et *l'Autre*. *Le Même*, immatériel, indivisible, est divin par essence et par origine; *l' Autre*, matériel et divisible, ressortit à l'humaine et terrestre réalité tangible. C'est au premier que se rattachent les fameuses «*Idées*» de Platon, où gît l'essence même des choses, la *chose en soi* s'unissant à la matière de son *apparence* selon certains rapports inéluctables et préétablis. L'analogie musicale permet de concevoir l'identité de substance unique et indistinctement commune conférée par le philosophe à ces Idées immatérielles, et, en même temps, à la fois l'incoërcible prédétermination des combinaisons du *Même* et de *l'Autre* et leur infinie diversité possible. Nul savant, chimiste ou physicien surtout, n'aurait assurément le droit de sourire, à l'heure qu'il est, de l'hypothèse essentiellement pythagoricienne de rapports numériques engendrant, d'un principe unique et primordial, la multiplicité des phénomènes. Mais le plus convaincu déterministe pourrait se déclarer satisfait d'un dualisme, où l'élément idéal est à ce point indissolublement lié, sinon subordonné au matériel, que son rôle semble se réduire à quasiment symboliser l'harmonie, encore que divine, fatalement préétablie pourtant du Nombre. Et, quoique y découvrant la tare socratique, on conçoit cependant aussi les généralisations d'une logique abstraitement absolue auxquelles est entraîné Platon. Non seulement l'art et la morale, mais l'Etat, la cité, la famille, l'éducation étaient régis principiellement par cette loi de la Nature. Autant que la beauté et la vertu, l'ordre, la hiérarchie, le devoir, le vrai, l'utile devaient nécessairement s'en déduire. Aussi les écrits de Platon fourmillent-ils de métaphores ou comparaisons musicales à propos des sujets les plus disparates. Le principe de l'ésotérisme aidant, qui réservait aux seuls adeptes intellectuels les secrètes causalités dissimulées au vulgaire, c'est ce qui nous valut, au milieu d'un ouvrage de sociologie spéculative, l'aphorisme musico-mathématique, aux allures d'oracle, connu sous l'appellation de *Nombre de Platon*.

Il importe avant tout de remarquer que cette dénomination est tendancieusement erronée. Ainsi que le spécifie une scolie qui s'y rapporte, il ne s'agit pas ici d'un *nombre* réalisable comme en comptant sur ses doigts, mais bien d'une sorte de progression cyclique se développant périodiquement en se transformant peu à peu, et dont l'ensemble symboliserait à l'esprit le cours périodique évolutif du cosmos [1]). Le mot ἀριθμός, au surplus, n'a pas exclusivement le sens étroit de *nombre*. Il signifie aussi *énumération*, *dénombrement*, et c'est dans cette acception que nous le traduirons éventuellement par «série numérique». D'autre part, le texte du lieu ne semble pas nous être parvenu sans avoir subi, surtout dans sa dernière partie, certaines altérations délicates à préciser. Il y a là, en particulier, beaucoup de ἑκατὸν, dont tel ou tel est peut-être une correction inspirée par le caractère mathématique de l'ensemble.

1) . . . τὸν τέλειον δ' ἀριθμὸν οὐ μόνον χρὴ νοεῖν ἐπὶ δακτύλων τιθέντας (οὗτος γὰρ ἐστιν ἀριθμητὸν μᾶλλον ἢ ἀριθμός, καὶ τελειούμενος καὶ οὐδέποτε τέλειος ἀεὶ γιγνόμενος), ἀλλὰ τὴν αἰτίαν τούτου νοερὰν μὲν οὖσαν, περιέχουσαν δὲ τὸν πεπερασμένον ὅρον τῆς τοῦ κόσμου πάσης περιόδου. (*Scholia in Rep.* Lib. VIII. p. 546. B.)

Une interprétation du XVI^e siècle, — dans *une Apologie de René Herpin*, Paris 1581, — fournit justement à cet égard la variante ἕκαστον μὲν ἀριθμόν, que son ancienneté permet, sinon de préférer, du moins d'accepter à l'égal de ἑκατόν μὲν ἀριθμῶν.

La première moitié du passage n'offre aucune difficulté et se rapporte avec une évidence manifeste au *logos mousikès* de Pythagore:

(Longueurs)	6	8	9	12	
	mi	*si*	*la*	*mi*	
	12	9	8	6	(Vibrations)

«Il est, de genèse divine, un cycle périodique qu'un nombre parfait embrasse, — d'humaine génération d'autre part et dans l'autre sens; — progression primordiale où des accroissements dominants et dominés, comprenant trois intervalles et quatre termes, au moyen des semblables et des dissemblables, en série ascendante et décroissante, présentent entre eux tous des rapports analogues et rationnels . . .[1])»

Le *nombre parfait* dont il s'agit est 6, qui, dans la mathématique grecque était le premier «nombre parfait», en tant qu'égal à la somme de ses parties aliquotes $^1/_2$, $^1/_3$ et $^1/_6$; $(3 + 2 + 1 = 6)$. Le reste est d'une clarté qui dispense de tout commentaire.

La seconde partie est plus compliquée et, en admettant qu'elle nous soit parvenue sans altération essentielle, prête à certaine équivoque qu'on verra qu'Aristote a relevée. Nous la traduisons comme il suit, en adoptant d'abord la variante de René Herpin:

«. . . Leur principe épitrite, conjoint et conjugué par 5, donne deux harmonies par trois accroissements. L'une également égale en ses facteurs et centuple dans son produit. L'autre, égale ou pareille en longueur, mais inégale en ses facteurs (et différant dans l'un et l'autre sens): chaque série numérique exprimée par des termes correspondant à des divisions rationnelles de pempades, dont l'une inexprimable et manquant dans chacune; deux termes étant irrationnels; (enfin, pour produit des facteurs) cent fois le cube de la triade. De la sorte et dans son ensemble tout entier, ce Nombre géométrique est maître des générations meilleures ou pires[2]).»

D'après le témoignage très précis d'Aristide Quintilien, le «Nombre de Platon» aurait été suggéré au philosophe par les propriétés du triangle rectangle de côtés 3, 4 et 5 ou leurs multiples, dans lequel seul l'hypothénuse est exprimable par un nombre entier. Il s'agit donc ici d'une spéculation mathématico-musicale basée sur les rapports 3, 4 et 5. D'autre part, le mot πεμπάς peut signifier à la fois le nombre 5 et un ensemble quinaire, une *pempade*, et il semble que Platon se soit plu à une ambiguïté d'oracle delphique en jouant sur les deux sens.

---

1) Ἔστι δὲ θείῳ μὲν γεννητῷ περίοδος, ἣν ἀριθμὸς περιλαμβάνει τέλειος, ανθρωπείῳ δὲ· ἐν ᾧ πρώτῳ αὐξήσεις δυνάμεναί τε καὶ δυναστευόμεναι τρεῖς ἀποστάσεις, τέτταρας δὲ ὅρους λαβοῦσαι, ὁμοιούντων τε καὶ ἀνομοιούντων καὶ αὐξόντων καὶ φθινόντων, πάντα προσήγορα καὶ ῥητὰ πρὸς ἄλληλα ἀπέφηναν . . .

2) . . . ὧν ἐπίτριτος πυθμὴν πεμπάδι συζυγεὶς δύο ἁρμονίας παρέχεται τρὶς αὐξηθείς, τὴν μὲν ἴσην ἰσάκις, ἑκατὸν τοσαυτάκις, τὴν δὲ ἰσομήκη μέν, τῇ προμήκη δέ, ἑκατὸν μὲν ἀριθμῶν (Herpin: ἕκαστον μὲν ἀριθμόν) ἀπὸ διαμέτρων ῥητῶν πεμπάδος (Herpin: πεμπάδων), δεομένων ἑνὸς ἑκάστων ἀρρήτων δὲ δυεῖν, ἑκατὸν δὲ κύβων τριάδος. ξύμπας δὲ οὗτος ἀριθμὸς γεωμετρικός, τοιούτου κύριος ἀμεινόνων τε καὶ χειρόνων γενέσεων.

Suivons donc pas à pas le texte, en partant du *logos mousikès*:

a)	6	8	9	12	} 72
	12	9	8	6	
	mi	*si*	*la*	*mi*	

Avec l'adjonction du rapport 5, son principe ou *fond épitrite* $\frac{4}{3}$ nous donne, dans l'espace d'une octave, les séries inverses:

	mi		*si*		*Sol*	*mi*	
Longueurs =	3		4		5	6	
	6	5		4		3	
	mi	*Do*♯		*la*		*mi*	= *Vibrations*

Soit, en réalisant dans chaque série les termes correspondants selon *la consonnance* pythagoricienne:

b) *Longueurs* =	30	36	40	45	50	60	
	60	50	45	40	36	30	= *Vibrations*
	mi	*Do*♯	*si*	*la*	*Sol*	*mi*	

Et nous pouvons remarquer, subsidiairement, que nous obtenons ainsi, dans l'espace d'une octave, les deux *quartes* ($\frac{3}{4}$) d'un système disjoint, ($\frac{30}{40}$ et $\frac{45}{60}$), qui semblent réunies par le nombre 5 dans le ton disjonctif (40 — 45 = 5), et qui offrent dans l'ensemble du système les rapports nouvellement engendrés $\frac{4}{5}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{9}{10}$ et $\frac{18}{25}$.

C'est là l'échelle fondamentale, formée des rapports 3, 4 et 5, que nous devons augmenter trois fois pour engendrer de nouveaux termes et de nouveaux rapports, et en même temps les «deux harmonies» annoncées.

En représentant la *quarte* initiale par $\frac{60}{80}$, pour une première augmentation, nous devrons exprimer comme il suit cette échelle:

c)	60	72	75	80	90	96	100	120	} 7200
	120	100	96	90	80	75	72	60	
	mi	*Do*♯	*Do*	*si*	*la*	*Sol*♯	*Sol*	*mi*	

Et nous obtenons une échelle fournissant, avec deux termes nouveaux et les nouveaux rapports $\frac{15}{16}$, $\frac{24}{25}$ et $\frac{25}{32}$, les deux *quartes* enchevêtrées $\frac{72}{96}$ et $\frac{75}{100}$ formées chacune de *cinq* termes; et cette échelle constitue une *harmonie canonique* dans laquelle le produit constant des facteurs (7200) est «le centuple» du produit correspondant des facteurs du *logos mousikès* (72).

Toutefois, les «deux harmonies» de Platon devant être engendrées par «trois augmentations», ne nous hâtons pas de conclure avant d'avoir réalisé ces augmentations prescrites. Après avoir représenté la *quarte* initiale par $\frac{60}{80}$, nous pouvons la représenter successivement par $\frac{90}{120}$ et $\frac{120}{160}$. Ces deux «augmentations» nouvelles nous donneraient deux *harmonies canoniques* basées respectivement sur les systèmes disjoints:

d)	90	120	135	180	} 16200
	180	135	120	90	
	mi	*si*	*la*	*mi*	

et

e)	120	160	180	240	} 28800
	240	180	160	120	
	mi	*si*	*la*	*mi*	

Ces nouvelles harmonies étant, comme la précédente, constituées de deux séries numériques identiques, le résultat demeurerait immuable si on en inter-

vertissait le sens, en lisant les *longueurs de corde* comme des *vibrations* et *vice versa.*

Les «trois accroissements» désormais effectués, nous pouvons combiner les augmentations *d* et *e*, et aboutir à une nouvelle *harmonie canonique* basée sur le système disjoint:

90	120	135	180	21 600
180	135	120	90	
mi	*si*	*la*	*mi*	

Mais, cette dernière harmonie étant constituée de deux séries numériques différentes, elle donne des résultats différents si on en intervertit le sens, en lisant les *longueurs de corde* à la place des *vibrations* et réciproquement. Il nous faudra donc l'exprimer sous ses deux aspects possibles.

Le tableau suivant montre, réalisée depuis le quaternaire du *logos mousikès* pythagoricien jusqu'à son aboutissement, la genèse de la période cyclique annoncée par Platon.

a)	6					8	9					12	72
	mi					*si*	*la*					*mi*	
	12					9	8					6	
	3					4			5			6	
	6			5			4					3	
b)	30			36		40	45		50			60	
	mi			*Do*♯		*si*	*la*		*Sol*			*mi*	
	60			50		45	40		36			30	
c)	60			72	75	80	90	96	100			120	7 200
	mi			*Do*♯	*Do*	*si*	*la*	*Sol*♯	*Sol*			*mi*	
	120			100	96	90	80	75	72			60	
d)	90		100	108		120	135		150	162		180	16 200
	mi		*Ré*	*Do*♯		*si*	*la*		*Sol*	*Fa*♯		*mi*	
	180		162	150		135	120		108	100		90	
e)	120	128		144	150	160	180	192	200		225	240	28 800
	mi	*Ré*♯		*Do*♯	*Do*	*si*	*la*	*Sol*♯	*Sol*		*Fa*	*mi*	
	240	225		200	192	180	160	150	144		128	120	
f)	90	96	100	108		120	135	144	150	160		180	21 600
	mi	*Ré*♯	*Ré*	*Do*♯		*si*	*la*	*Sol*♯	*Sol*	*fa*♯		*mi*	
	240	225	216	200		180	160	150	144	135		120	
g)	120		135	144	150	160	180		200	216	225	240	21 600
	mi		*ré*	*Do*♯	*Do*	*si*	*la*		*Sol*	*Fa*♯	*Fa*	*mi*	
	180		160	150	144	135	120		108	100	96	90	

A l'examen de ce tableau, nous constatons que, «*par trois accroissements*» successifs, nous obtenons «*deux harmonies*» canoniques:

1° Une *première harmonie* (*e*), «*également égale*», en tant que constituée de deux séries numériques inverses identiques, et dont le produit constant des facteurs est 28800.

2° Une *seconde harmonie* sous deux aspects inverses (*f* et *g*), «*d'une part égale en longueur*» à la précédente, «*mais d'autre part inégale en ses facteurs*», en tant que constituée de deux séries numériques différentes. — Par ailleurs, si nous considérons la *quarte* comme divisible en *cinq intervalles* (ou rapports

de longueurs de corde ou de vibrations), nous observons que chacune des quartes de cette *harmonie* n'est composée que de cinq termes issus de la génération inverse et du «croisement» rationnel des facteurs fournissant un produit constant, au lieu des six termes nécessaires à la division de la quarte en *pempade* d'intervalles, et que les deux séries se complètent à cet égard en produisant le terme qui manque à l'autre; — c'est-à-dire que «*chaque série numérique est exprimée par des termes correspondant à des divisions rationnelles de pempade*» d'intervalles consécutifs, «*dont l'une inexprimable et manquant dans chacune*» des pempades. En outre, cette *harmonie* prise dans son ensemble, nous trouvons que «*deux termes*» de même rang et de sons homonymes (*ré*—*Ré* et *fa*♯—*Fa*♯) «*sont irrationnels*», en tant que correspondant respectivement à des divisions de pempade, donc à des *intervalles* différant du *comma* $\frac{81}{80}$. Enfin le produit constant des facteurs de cette *harmonie canonique*, 21600, est égal à «*cent fois le cube de la triade*» numérique originelle 3, 4 et 5, puisque $3^3 + 4^3 + 5^3 = 27 + 64 + 125 = 216 \times 100 = 21600$.

Et ici, nous remarquons que notre «*première harmonie*» (*e*) peut tout aussi plausiblement correspondre à l'expression «*centuple en son produit*» que l'harmonie *c* du premier accroissement effectué; car, si 7200, produit de l'échelle *c* est 100 fois 72, en revanche, le produit constant de l'*harmonie e*, 28800, est le centuple de 288, somme de 72, produit du *logos mousikès*, et de 216, cube de la triade originelle 3, 4 et 5; c'est-à-dire un produit centuplé contenant tous les éléments essentiels du problème.

Cette interprétation d'un texte obscur, vraisemblablement altéré et rapporté diversement, est assurément admissible. Nous verrons que d'autres sources en confirment le principe et la conclusion. Néanmoins, on peut en discuter certains détails intermédiaires. Avec la leçon «ἕκαστον μὲν ἀριθμὸν» que nous avons adoptée, il est évidemment légitime de traduire διαμέτρος par «division mesurée», d'autant plus que l'expression ἐκ διαμέτρου, évoquée par le mot, implique un sens de «diamétralement opposé» ou de «croisement» qui conviendrait admirablement au processus inverse des séries numériques et à des divisions rationnelles déterminées par la coïncidence des facteurs du produit constant. Mais, en lisant «ἑκατὸν μὲν ἀριθμῶν ἀπὸ διαμέτρων ῥητῶν πεμπάδος», on pourrait songer à la théorie des *nombres diagonaux* que nous a conservée Théon de Smyrne dans un ouvrage exposant précisément «*les connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*». Et on traduirait alors: «*cent fois le carré du nombre diagonal de 5, nombre latéral, ce carré diminué de 1*». On trouve dans Théon que ce carré est 49, lequel, diminué de 1 et centuplé, donne 4800, nombre dont nous ne saurions que faire en l'espèce. Par contre, nous apprenons au même endroit que, pour 12, nombre latéral, le nombre diagonal est 17, dont le carré est 289 qui, diminué de 1 et centuplé, donne 28800. Or 12 est justement la somme de la *triade* originelle $(3 + 4 + 5 = 12)$, et 28800 est le produit constant de notre «*première harmonie*» (*e*).

On est évidemment gêné par ce πεμπάδος et acculé à l'hypothèse d'une lacune peut-être avant ou après ce mot, et donnant le sens de «*cinq* (hypothénuse) ajouté aux côtés 3 et 4» du triangle rectangle en question. A moins que πεμπάδος ne soit tout simplement une correction de δωδεκάδος, inspirée par le début du passage. On pourrait alors traduire ainsi, en réservant l'équivoque sibylline éventuelle sur les diverses acceptions de πεμπάς:

«. . . Leur principe épitrite (3—4), par conjonction quinaire, donne deux harmonies par trois accroissements successifs. L'une (*harmonie e*) également égale (en ses facteurs) et centuple (en son produit). L'autre (*harmonie f g*) égale en longueur d'une part, mais d'autre part, inégale en ses facteurs (et différant dans l'un et l'autre sens). La première (ayant pour produit constant) cent fois le carré, diminué de 1, du nombre diagonal de 12 ($5+3+4$) nombre latéral. La seconde (présentant) dans chacune des séries (*f* et *g*, inversement lues et superposées) deux termes irrationnels (et ayant pour produit constant des facteurs) 100 fois le cube de la triade (fondamentale: 3, 4 et 5) . . .»

En comparant l'une ou l'autre interprétation avec notre tableau, on constate enfin que, «dans son ensemble tout entier, ce nombre géométrique» [1]) de Platon s'offre ainsi sous la forme d'un *diagramme* ou d'un ensemble de diagrammes, exprimant une succession de *changements périodiques* issus du *logos mousikès* par l'adjonction du rapport 5, et produisant une sorte de progression d'*échelles canoniques* dont les termes possibles sont rigoureusement déterminés par les facteurs initiaux, et qui s'accroissent par *génération* consécutive de *rapports* de plus en plus nombreux et différents en qualité, depuis la perfection des *consonnances* primordiales jusqu'à l'hétérogénéité du *comma*, et apparaissant engendrés dans cet ordre:

a) $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{8}{9}$; — b) $\frac{3}{5}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{18}{25}$; — c) $\frac{5}{8}$, $\frac{9}{10}$, $\frac{15}{16}$, $\frac{24}{25}$, $\frac{25}{32}$; — d) $\frac{5}{9}$, $\frac{25}{27}$, $\frac{27}{20}$; — e) $\frac{8}{15}$, $\frac{16}{25}$, $\frac{32}{45}$, $\frac{64}{75}$; — f) g) $\frac{9}{16}$, $\frac{25}{36}$, $\frac{27}{32}$, $\frac{27}{40}$, $\frac{80}{81}$.

Quelle que soit celle qu'on choisisse entre les deux versions proposées, et quoique certains détails demeurent à tout jamais de traduction douteuse ou discutable, grâce à l'obscurité ou à l'altération du texte, cette interprétation de ce fameux passage lui donne pour la première fois un sens et lui confère une signification logiquement conforme à la mentalité platonicienne dénoncée, dans *la République* et ailleurs, par l'assimilation systématique de spéculations musico-numériques à des principes de philosophie, de morale ou de sociologie. Avec cette interprétation, dérivée tout naturellement de l'analyse de la théorie musicale grecque, basée sur *la consonnance* pythagoricienne et les propriétés du *canon*, on conçoit aisément, en somme, non seulement ce que Platon voulut dire en cet endroit, mais comment il put être amené spontanément à employer ici une métaphore qui nous paraît aujourd'hui si particulièrement spéciale. Et, en dépit des incertitudes signalées pour le commentaire, on ne peut guère douter que, dans son ensemble, notre *diagramme numérique* fournisse la véritable solution du «Nombre de Platon», étant donné les coïncidences observables dans les témoignages qui se rapportent au sujet.

En effet, dans sa *Politique* (V. x. 1.), Aristote cite sommairement ce passage, en critiquant sa rédaction sans doute un peu obscure ou équivoque déjà:

«Dans *la Republique*, écrit-il, Socrate parle des révolutions, mais il n'en parle pas très bien ... Il estime qu'elles proviennent de ce qu'il n'est rien de durable et que tout se transforme selon certaine progression périodique, dont le principe serait le fond épitrite combiné avec 5, qui donne deux harmonies *quand le nombre du diagramme est devenu solide* . . .[2])» —

1) «*géométrique*», en tant que spéculation basée sur les propriétés du triangle rectangle de côtés 3, 4 et 5.

2) Ἐν δὲ τῇ Πολιτείᾳ λέγεται μὲν περὶ τῶν μεταβολῶν ὑπὸ τοῦ Σωκράτους, οὐ μέντοι

Il s'agissait donc d'un *diagramme*, correspondant à «certains changements périodiques», et aboutissant à un nombre produit de trois facteurs, à l'instar d'un solide de trois dimensions.

D'autre part, nous avons vu que la spéculation qui nous occupe est basée sur le *logos mousikès* avec le «nombre parfait» 6 fondamental. Or, le nombre 6 était aussi baptisé *nombre nuptial* et, dans *Sur Isis et Osiris* (56), après avoir vanté comme «le plus beau des triangles rectangles» celui dont les côtés sont 3, 4 et 5, Plutarque continue en disant que c'est de ce triangle que «Platon paraît s'être inspiré pour composer son *diagramme nuptial*»[1]. Et on peut observer que le nombre «devenu solide» de ce diagramme, 216, est aussi le cube de 6.

Mais Aristide Quintilien est d'une précision remarquablement explicite à propos des vertus dudit triangle. «Il se trouve, écrit-il, que le zodiaque a été divisé en 12 parties, nombre égal à celui des tons dans la musique et au périmètre du premier triangle rectangle qui puisse être construit avec des côtés rationnels . . . Aussi dit-on que 5 est le premier nombre incarnant une diagonale rationnelle. Un semblable triangle étant constitué, comme j'ai dit, de 3, 4 et 5, si on additionne arithmétiquement les côtés, on obtient pour somme le nombre 12 . . . Mais, si nous élevons chacun des côtés au cube, — (mot à mot: «si nous accroissons chaque côté d'après *l'épaisseur*», troisième dimension impliquant les deux autres, *longueur* et *largeur*) — nous obtenons pour somme le nombre 216, presque égal au nombre des jours de sept mois . . . Les côtés de l'angle droit sont dans le rapport épitrite ($\frac{4}{3}$), d'où ce que dit Platon du principe épitrite joint à 5 . . .»[2] (*De Musica*. Mb. 151, 152). Ici, avec l'indication du lieu, nous rencontrons la somme des côtés du triangle, 12 et la somme de leurs cubes, 216.

L'ensemble de ces coïncidences, chez des auteurs aussi divers qu'Aristote, Plutarque et Aristide, est évidemment significative, et tout en faveur d'une solution qui apparaît bien moins une hypothèse qu'une conclusion logiquement et naturellement déduite des données du problème acoustico-musico-mathématique. Des spéculations ou allusions de ce genre abondent dans l'œuvre de Platon, comme aussi bien parmi toute la littérature grecque antique, et il semble que ce ne soit pas seulement chez les Hellènes que la science musicale ait constitué le principe fondamental de toute culture et un élément essentiel d'éducation pédagogique.

On trouve, en effet, dans Athénée l'explication d'un passage du 7e livre

---

λέγεται καλῶς, . . . φησὶ γὰρ αἴτιον εἶναι τὸ μὴ μένειν μηθὲν ἀλλ' ἔν τινι περίοδῳ μεταβάλλειν, ἀρχὴν δ' εἶναι τούτων ὧν ἐπίτριτος πυθμὴν πεμπάδι συζυγεὶς δύο ἁρμονίας παρέχεται, λέγων ὅταν ὁ τοῦ διαγράμματος ἀριθμὸς τούτου γένηται στερεός, . . . (***Politica***, V, X, 1.)

1) ᾧ καὶ Πλάτων ἐν τῃ Πολιτείᾳ δοκεῖ τούτῳ προσκεχρῆσθαι τὸ γαμήλιον διάγραμμα συντάττων. (***Sur Isis et Osiris***, 56.)

2) τὸν γὰρ δὴ ζωδιακὸν μερισθῆναι μὲν συμβέβηκεν εἰς μέρη δώδεκα, ἰσαρίθμως τοῖς τε ἐν μουσικῇ τόνοις καὶ τῇ περιμέτρῳ τοῦ ορθογωνίου τριγώνου· τοῦτο γὰρ ἐκ πασῶν ῥητῶν συνίσταμεν πρῶτον . . . διὸ καὶ τὸν ε̅ πρῶτόν φασι ῥητὴν ἐπιδεῖξαι διάμετρον, . . . τοῦ δὲ τοιούτου τριγώνου, συνεστῶτος, ὡς ἔφην, ἐκ γ̅ καὶ δ̅ καὶ ε̅, εἰ τὰς πλευρὰς ἀριθμητικῶς συνθείημεν, ἡ τῶν ιβ̅ πληροῦται ποσότης . . . αλλ' εἰ καὶ τῶν πλευρῶν ἑκάστην κατὰ βάθος αὐξήσαιμεν (βάθος γὰρ ἡ σώματος φύσις), ποιήσαιμεν ἂν τὸν σ̅ι̅ς̅, ἰσάριθμον ὄντα σύνεγγος τῷ τῶν ἑπταμήνων . . . αἱ δὲ τὴν ὀρθὴν περιέχουσαι δηλοῦσι τὸν ἐπίτριτον. τοῦτο δὴ καὶ **Πλάτων** φησὶν ἐπίτριτον πυθμένα πεντάδι συζυγέντα . . .

des *Lois*, livre où, presque à chaque page, il est question de musique. Platon, sur la manière d'enseigner le calcul aux enfants, y cite un usage d'Egypte ainsi décrit par Athénée (*Deipnosophistae* — Lib. XV. 10. p. 671).

«On donne à des enfants des pommes ou des couronnes, et ils doivent de les partager de telle sorte que tous en aient toujours chacun un nombre égal. Un premier enfant (1) reçoit 60 couronnes. Arrive un second enfant (2) auquel le premier donne ½ de ce qu'il a. Ils en ont donc alors chacun 30. Vient un troisième enfant (3) à qui les deux premiers donnent ⅓ de ce qu'ils ont. Ils en possèdent alors chacun 20. Un quatrième (4) reçoit le ¼ de ce qu'ont les précédents et la part de chacun devient 15. Un cinquième enfant (5) prend ⅕ et la part n'est plus que de 12. Enfin, un sixième (6) réduit cette part à 10, en recevant de chacun des autres ⅙ de ce qu'ils ont.»

Cette petite histoire n'offrirait qu'un médiocre intérêt si on ne remarquait que, en superposant le nombre des enfants et le nombre de couronnes successivement obtenus, on aboutit à une échelle canonique, lisible dans les deux sens, et exprimant en sa dualité la progression primordiale:

Longueurs	=	1	2	3	4	5	6	} 60
Vibrations	=	60	30	20	15	12	10	
		si	*si*	*mi*	*si*	*Sol*	*mi*	
Longueurs	=	10	12	15	20	30	60	} 60
Vibrations	=	6	5	4	3	2	1	
		Sol	*mi*	*Do*	*Sol*	*Do*	*Do*	

En même temps qu'ils apprenaient à compter, les petits Egyptiens apprenaient ainsi *la musique*.

Aristoxène.

Ces analyses successives nous ont dévoilé pas à pas le processus évolutif de l'art musical des Hellènes. Nous avons assisté à l'éclosion graduelle des divers éléments d'une systématisation à la fois empirique et spéculative. Nous nous expliquons désormais, non seulement l'expression *numérique* des formules de tétracordes, mais la présence dans ces formules de rapports de *vibrations* et de *longueurs de corde*[1]). A partir de Pythagore, la pratique des *canoni-*

1) On en comprend aussi pourquoi, chez divers auteurs, on rencontre l'***harmonie*** céleste (Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne) représentée par une échelle de sons corrélative, mais commençant, tantôt du ***proslambanomène*** à la ***mèse*** ou de l'***hypate*** à la ***nète***, tantôt inversement de la ***nète*** à l'***hypate***. Enfin, on peut s'en expliquer l'opposition de marche alphabétique constatée dans les notations accouplées dites ***vocale*** et ***instrumentale***, mais, en réalité, correspondant respectivement à la ***lexis*** d'après le chant et à la ***krousis*** des cordes, d'où leur lecture en sens inverse (ἄνω et κάτω, termes qui ne sauraient que fort tendancieusement indiquer une ***superposition*** de signes qu'on trouve indistinctement, dans les manuscrits, isolés, écrits à la file par octaves de chaque espèce, ou tout au plus juxtaposés dans les exemples didactiques). D'autre part, la prépondérance graduelle, et probablement définitive aux débuts de notre ère, du principe des ***vibrations***, de nombre croissant du grave à l'aigu, substitué au principe des ***longueurs*** croissant de l'aigu au grave, devait nécessairement amener une sorte de ***renversement*** du concept quantitatif d'acuité et de gravité par quoi est très simplement élucidée la confusion qui s'ensuivit entre les termes ***arsis*** et ***thésis***, lesquels finirent par troquer leurs sens. C'est à une analogue confusion des ***vibrations*** et des

ciens vint s'ajouter à celle des *harmoniciens*. Elles se développèrent systématiquement côte à côte, poussées presque fatalement sans doute l'une et l'autre aux conséquences extrêmes. Les *canoniciens* devaient aboutir à l'échelle (par tons $\frac{9}{8}$ et demi-tons $\frac{256}{243}$) dite *pythagoricienne*, quoique, sinon peut-être étrangère à Pythagore, du moins tenue par celui-ci simplement pour une possibilité entre beaucoup d'autres. Les *harmoniciens* pratiquèrent la subdivision des intervalles sur les *nombres de vibrations* comme sur les *longueurs de corde*, choisissant parmi ces subdivisions tels ou tels rapports d'intervalle dont ils confectionnaient plus ou moins arbitrairement leurs tétracordes. Ils pouvaient en arriver ainsi à exprimer les *genres* ou les *modes* par une succession de *diésis* $\left(\frac{n}{n+1}\right)$ hétérogènes. Il semble que ce soit ce procédé qu'Aristoxène leur ait reproché sous le nom de *catapycnose*, et qu'on rencontre dans certaines formules de tétracordes qui nous sont parvenues. Par exemple: $\frac{4}{5}$ $\frac{35}{36}$ $\frac{27}{28}$ ou $\frac{27}{32}$ $\frac{224}{243}$ $\frac{27}{28}$, *enharmonique* et *chromatique* d'Archytas. D'autre part, le principe de la subdivision indéfinie des intervalles devait facilement dégénérer, chez les *harmoniciens*, à un empirisme indifférent aux spéculations intellectuelles de la théorie pure. Il fournissait la matière d'un enseignement technique simplifié, apte à s'accommoder aux exigences de la virtuosité instrumentale, au goût croissant pour la variété modulante, le contraste et la multiplicité des métaboles; — enseignement basé sur un semblant de «théorie pratique» analogue à celle actuellement adoptée dans nos Conservatoires. Il semble que, au temps d'Aristoxène, la pratique musicale ait décidément commencé à se détourner de la théorie spéculative, pour s'en séparer toujours plus.

Nous venons de voir cette théorie naître des propriétés du phénomène sonore, et s'épanouir naturellement pour constituer l'essence d'un art d'une grande simplicité d'abord, dont la beauté paraît avoir été d'ordre intellectuel et contemplatif autant, sinon plutôt que sensoriel. Durant toute une époque qui, depuis Olympos et Terpandre, s'étend peut-être au moins jusqu'à Euripide, la musique grecque semble avoir conservé ce caractère, en dépit d'une évolution constante et de la complexité progressive des formes et des combinaisons. C'était un caractère artistique le plus élevé. Dans leur art musical, les Grecs alors distinguaient profondément *l'apparence* et *la chose en soi*, la *pratique* et la *théorie* issue pour eux du phénomène naturel. Ils doublaient la beauté de l'effet de celle de sa cause. Sans doute, ils n'ignoraient pas l'impossibilité matérielle d'une absolue justesse d'exécution, d'une réalisation rigoureusement exacte de certaines nuances d'intonation déterminées par la *crousis* et parfois si subtiles que l'oreille eût été souvent incapable de les discerner. Mais ils interprétaient leurs sensations dans le sens d'une absolue justesse des intervalles ou rapports; ils concevaient l'art et l'œuvre d'art selon la synthétique eurythmie inhérente à la théorie dictée par le phénomène objectif, ses propriétés essentielles et constitutives dont la découverte et les conséquences étaient pour eux une source inépuisable de surprise, de jouissances et d'admiration. Une «théorie pratique» arbitraire ou conventionnelle, dans le genre des traités de Bazin, de M. Théodore Dubois, de Richter, ou même de Fétis, n'aurait évidemment pas intéressé un Périclès, un Aristote ou un Platon, et un Pythagore eût indubitablement

---

longueurs qu'est due la métamorphose des modes antiques en ceux de notre moyen âge occidental ou byzantin.

dédaigné d'y collaborer. Au contraire, l'analyse du phénomène sonore déchiffré peu à peu, la formation des *harmonies* par l'élaboration de *rythmes* dérivés des combinaisons des deux *crousis inverses*, une théorie spéculative émanée directement de la Nature, un art dont la beauté symbolisait quasiment le geste du Démiurge créateur par la manifestation harmonieuse d'une loi numérique universelle régissant le Cosmos divin, idéal et réel, — tout cela s'attestait certes idoine à captiver les esprits les plus éminents, à troubler et passionner les penseurs autant qu'à inspirer les êtres de génie.

Toutefois, une telle conception de l'art musical impliquait nécessairement une culture malaisément accessible à la foule. Par ailleurs, au fur et à mesure que, par une évolution fatale, les compositions des musiciens s'écartèrent de la simplicité primitive, il devait s'ensuivre une complication de plus en plus pénible de l'interprétation spéculative conforme à la théorie pure, en même temps que s'imposait la tolérance d'un inéluctable à-peu-près dans l'exécution instrumentale d'œuvres surchargées de modulations et de nuances. La croissante difficulté ou le défaut d'une culture spéciale, le plaisir de l'oreille, le goût de la virtuosité conduisirent insensiblement à une conception *subjective* de l'art musical et à un enseignement vulgarisé, avant tout pratique, où il semble que les *rythmes*, superflus ou gênants, aient été bientôt sacrifiés à un «métier» fait de routine technique. Le principal était, pour les maîtres, de former des praticiens professionnels et non des théoriciens.

C'est contre cette déchéance de la conception et de la théorie de l'art que s'élève Aristoxène en s'attaquant aux *harmoniciens*. Il oppose le principe du *rythme*, de la rythmopée *purement musicale*, avec l'ordre, la logique, l'eurythmie mélodique et modale qui en résultaient, à la confusion des genres et des modes, à l'équivoque d'une approximation d'après l'oreille et l'espèce de *tempérament* arbitraire inconsciemment favorisés par l'empirisme désormais exclusivement pratique des *harmoniciens*. Aristoxène occupe une place toute particulière parmi les théoriciens grecs. Nul, hormis Pythagore, ne paraît avoir égalé sa célébrité. Arrivant au déclin de la théorie spéculative, il fut le dernier chef d'école et le seul dont l'influence ait contrebalancé l'ascendant de ses plus illustres devanciers. Sa doctrine était aussi distincte de celle des *harmoniciens* que de celle des *canoniciens*. Il eut la gloire d'être surnommé par ses contemporains *Aristoxène le Musicien*.

L'examen détaillé des théories d'Aristoxène nous entraînerait trop loin et pourra faire l'objet d'un travail ultérieur. Cependant il importe de démentir immédiatement la légende immémoriale qui lui attribue l'invention ou la préconisation du *tempérament égal*. Dans les fragments qui nous restent de lui, rien ne saurait confirmer une telle hypothèse; au contraire. La cause de cette erreur enracinée est peut-être autant la nouveauté de la terminologie employée par Aristoxène, que la manière dont Ptolémée et Aristide Quintilien nous ont conservé ses formules de tétracordes. Dans ces formules, la *quarte* est divisée en *60 parties égales* et, comme Aristoxène parle couramment de *tiers*, de *quarts* et même de *douzièmes de ton*, on a pu reconnaître dans toutes ces divisions un procédé assimilable à notre *tempérament*. Pourtant, dans le chapitre où il traite de la génération des *genres* (*Mb.* 50, 51) et en décrit les nuances correspondant à ses formules de tétracorde, Aristoxène ne fait pas la moindre allusion à ces *60 parties* de la *quarte* ainsi subdivisée. Cela ne prouverait pas, néanmoins, que, dans un

autre ouvrage perdu pour nous, il n'ait pas usé de cet expédient de représentation pratique; mais, même en l'admettant, on n'en saurait tirer argument en faveur du tempérament.

Enoncées de la sorte, en effet, les formules de tétracorde d'Aristoxène sont les suivantes:

Enharmonique:		$6 + 6 + 48 = 60$
Chromatique	*mou*:	$8 + 8 + 44 = 60$
do.	*hémiole*:	$9 + 9 + 42 = 60$
do.	*tonié*:	$12 + 12 + 36 = 60$
Diatonique	*mou*:	$12 + 18 + 30 = 60$
do.	*synton*:	$12 + 24 + 24 = 60$

Or, si nous exprimons la *quarte* $\frac{3}{4}$, de façon que la différence entre ses termes soit 60, nous aurons $\frac{180}{240}$. En effectuant l'opération sur une corde tendue,

	1	2	3	4
	60	120	180	240
	mi	*mi*	*la*	*mi*

la *quarte* $\frac{3}{4}$, *la—mi*, est produite par les longueurs 180 et 240, et la portion de corde correspondant à leur différence est constituée de *60 parties égales*, à savoir de $\frac{60}{240}$ de la corde totale.

Par analogie, il nous est loisible de diviser pareillement une *quarte* $\frac{240}{180}$ représentant un rapport de *vibrations* (*mi* (180) — *la* (240)). Et si nous appliquons à cette *quarte* les divisions attribuées à Aristoxène, nous obtenons le résultat que voici, où ses formules de tétracordes des *genres* sont exprimées en *nombre de vibrations*, accompagnés du nom des sons corrélatifs:

Enharmonique:		180	186		192					240
		30	31		32					40
		mi	mi♯		*Fa*					*la*
Chromatique	*mou*:	180		188		196				240
		45		47		49				60
		mi		fa		*Sol*♭				*la*
	hémiole:	180		189			198			240
		60		63			66			80
		mi		*Fa*			fa♯			*la*
	tonié:	180			192			204		240
		15			16			17		20
		mi			*Fa*			Sol♭		*la*
Diatonique:	*mou*:	180			192				210	240
		30			32				35	40
		mi			*Fa*				*sol*	*la*
	synton:	180			192				216	240
		15			16				18	20
		mi			*Fa*				*Sol*	*la*

Sauf peut-être le *chromatique mou*, toutes ces formules de tétracordes, exprimées en *nombres de vibrations*, correspondent rigoureusement à la description d'Aristoxène à l'endroit cité de ses *Eléments harmoniques*. La con-

cordance du *diatonique mou*, 30—32—35—40, — constitué d'après Aristoxène «d'un demi-ton» ($\frac{15}{16}$), «de trois diésis enharmoniques» ($\frac{32}{35}$) et de «cinq diésis» ($\frac{35}{40}$), — est remarquablement frappante entre toutes par le contrôle possible de ses détails. En revanche, comparé au texte aristoxénien, le *chromatique mou*, 45—47—49—60, paraît être une corruption de 24—25—26—32, avec les différences infinitésimales $\frac{47}{45} : \frac{25}{24} = \frac{1128}{1125}$ et $\frac{49}{45} : \frac{13}{12} = \frac{196}{195}$. Et cette constatation autoriserait à douter que l'expédient de la division de la *quarte* en 60 parties soit l'œuvre d'Aristoxène en personne. On peut supposer qu'elle ait été peut-être imaginée par quelqu'un de ses disciples et adoptée par son école. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, cette division aboutit inéluctablement à des *rapports de vibrations* qui n'ont rien de commun avec notre *tempérament égal*.

En les exprimant à la manière des *harmoniciens*, on aurait les formules:

Enharmonique:		$\frac{31}{30} \times \frac{32}{31} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$
Chromatique mou:		$\frac{47}{45} \times \frac{49}{47} \times \frac{60}{49} = \frac{4}{3}$
do.	*hémiole*:	$\frac{21}{20} \times \frac{22}{21} \times \frac{40}{33} = \frac{4}{3}$
do.	*tonié*:	$\frac{16}{15} \times \frac{17}{16} \times \frac{20}{17} = \frac{4}{3}$
Diatonique mou:		$\frac{16}{15} \times \frac{35}{32} \times \frac{8}{7} = \frac{4}{3}$
do.	*synton*:	$\frac{16}{15} \times \frac{9}{8} \times \frac{10}{9} = \frac{4}{3}$

Dans ces formules on reconnaîtrait le *pycnon enharmonique* de Didyme et le *diatonique synton* de Ptolémée, outre maint rapport communément usité en l'espèce; mais, le *chromatique mou* mis à part, rien qui se rapporte de près ou de loin, pas plus à notre *tempérament égal* que même à une quelconque approximation systématique ou éventuelle. Enfin, il est remarquable, au contraire, qu'Aristoxène soit, avec Didyme, le seul théoricien dont les formules de tétracorde ne contiennent pas le *diatonique ditonié* des Pythagoriciens, (243 — 256 — 288 — 324), avec ses deux *tons* $\frac{9}{8}$ et son *limma* $\frac{256}{243}$, lequel *diatonique*, en n'admettant pour la formation des échelles que les combinaisons des rapports 2 et 3, instituait en réalité le premier *tempérament* offert aux praticiens, que Boëce fit passer dans notre théorie occidentale et qui s'y perpétua au moins jusqu'au XIII^e^ siècle indiscuté.

Au témoignage unanime des textes, Aristoxène le Musicien fut un novateur. Esprit vigoureux et de haute culture, élève tour à tour de Lampros, du pythagoricien Xénophile et d'Aristote, philosophe lui-même et dialecticien passionné, il semble avoir rêvé de refondre toutes les théories existantes en une esthétique musicale basée exclusivement sur les rapports de *vibrations*, un service d'un art libéré, à la fois instinctif et logique, s'adressant à la sensibilité comme à l'intelligence. Celui dont on a voulu faire un adepte ou un promoteur du *tempérament* défendit la *théorie* contre l'empirisme indifférent et l'approximation d'après l'oreille des *harmoniciens* professionnels, tandis qu'il défendait la *sensation* contre la tyrannie systématique du «tempérament par quintes» inhérent à la gamme dite pythagoricienne prônée par les *canoniciens*.

En dépit du retentissement de ses ouvrages, les idées d'Aristoxène paraissent être restées sans conséquences pratiques. Il arrivait trop tard pour exercer une action efficace et surtout durable sur un art désormais de plus en plus subjectif et étranger aux virtualités d'ordre intellectuel élevé, propres à la théorie spéculative; sur des compositeurs de plus en plus réfractaires sans doute à la réflexion indispensable, et peut-être aussi dépourvus bientôt de culture adéquate qu'un public plus ou moins grossièrement sensuel, avide

de plaisir facile et de virtuosité. L'enseignement musical devenant peu à peu toujours plus étroitement technique, la théorie spéculative devait fatalement finir par constituer un domaine réservé aux savants ou aux philosophes. Il semble que les intuitions du novateur Aristoxène aient dû assez rapidement se divulguer inaccessibles à d'autres que ceux-là, et que précisément le plus original et sans doute le plus précieux de ses doctrines n'ait guère pu que fournir prétexte à des discussions dorénavant abstraites, académiques, dénuées bien probablement de rapport avec l'art pratiqué. Ce que fut celui-ci, durant la longue période de décadence qui s'étend jusque dans notre ère, apparaît à bien des égards un énigme plus obscure encore que celle du passé archaïque et classique. De l'art musical de ce passé, du moins, si nous ne possédons pas les œuvres, nous avons retrouvé, avec ses *fondements naturels*, l'admirable synthèse incarnée par son harmonieux organisme, reconnu la symbolique dualité et les significations profondes qui le firent sacrer l'Art hégémon du Parnasse. Cette «Musique grecque et belle», instaurée par l'aulète Olympos, ne devait pas survivre au dithyrambe et à la tragédie. Mais, bien longtemps après, alors que des résidus de sa théorie scolastiquée étaient sortis nos *tons* ecclésiastiques et les *ekhoi* byzantins, des esprits fins et cultivés gardaient pieusement son souvenir et, avec une enthousiaste mélancolie, célébraient sa beauté perdue.

Aussi, au cours de notre XIe siècle, répondant à quelque César, — peût-être Michel Parapinace dont il fut précepteur et conseiller, — Psellus, sénateur de Byzance, médecin, mathématicien, théologien et philosophe, pouvait-il commencer son épître en ces termes:

«La véritable Musique, celle dont on a dit: *nous n'en connaissons que le nom*, et à propos de quoi souvent tu m'interroges, n'est-ce pas l'harmonique synthèse du Cosmos? . . .»

Et plus loin, confirmant notre interprétation platonicienne et maintes conjectures, il poursuit:

«. . . En toute espèce ou chose, cette Musique agrège et organise les contraires: quant à la nature, la forme et la substance; l'ensemble de tous mouvements, quant à l'espace céleste; . . . enfin, quant à l'essence, *le Même et l'Autre*, le mouvement et le repos, le semblable et le dissemblable, l'unité et la pluralité, etc. . . .»

Et pour conclure:

«Tous les actes de l'art musical sont analogues aux périodes sidérales. La marche du chœur vers la droite, en effet, imitait la révolution du Même; puis, par une évolution inverse vers la gauche, il retournait pour l'antistrophe, accomplissant, en sa course vagabonde, le cycle périodique de l'Autre . . . Telle fut, à l'origine et dans l'histoire, cette admirable et admirée Musique. Celle que nous cultivons aujourd'hui n'en est qu'un vague simulacre»[1]).

1) Ἡ ἀληθὴς μουσικὴ περὶ ἧς εἴρηται τὸ «ἡμεῖς δὲ μουσικῆς κλέος οἷον ἀκούομεν», περὶ ἧς πολλάκις ἀναπυνθάνῃ μου, οὐ καθ' ἁρμονίαν ἐστὶ τῶν ὄντων ἁπάντων σύστημα; . . . Τὰ δὲ ἐν τοῖς ὅλοις ἐναντία συνδεῖ καὶ συνέχει, περὶ μὲν τὴν φύσιν, τὸ εἶδος καὶ τὴν ὕλην, περὶ δὲ τὸν οὐρανὸν, τὰς ἐπὶ παντὶ κινήσεις, . . . περὶ δὲ τὴν οὐσίαν, ταὐτὸν, θάτερον, κίνησιν, στάσιν, ὅμοιον, ἀνόμοιον, ἓν, πλῆθος, καὶ τὰ ἄλλα τὰ τοιαῦτα . . . Ἔστι δὲ πάντα τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα ἀνάλογα ταῖς τῶν ἄστρων περιόδοις. Ἡ μὲν γὰρ ἐπὶ δεξιὰ τῶν χόρων κίνησις μεμίμηται τὴν ταὐτου περιφοράν· ἀνελίσσουσα δὲ ἐπ' ἀριστερὰ, τὴν ἀντίστροφον ἀνακυκλεῖ, ζητοῦσα τὴν θατέρου καὶ πλανωμένην περίοδον· . . . Ἡ μὲν οὖν πρώτη καὶ ἱστορουμένη μουσικὴ ἡ θαυμαζομένη τοιαύτη τίς ἐστι· περὶ ἣν δὲ σπουδάζομεν σήμερον, αὕτη ἀπήχημα οἷον ἐκείνης ἐστιν. (Ruelle, *Rapports sur unc mission littéraire en Espagne.* Paris 1875. p. 124-5-6-7.)

Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kapellmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik.

Von

Adolf Chybiński

(Krakau).

Verfasser beabsichtigt im folgenden Aufsatze an der Hand des gesammelten historischen Materials die in den Sammelbänden (X, 1, S. 73 ff.) erschienene Arbeit G. Schünemann's »Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung der Mensuralmusik« zu ergänzen. Diese Ergänzungen beziehen sich hauptsächlich auf die praktische Seite des Mensural-Kapellmeistertums und verlangen schon ihrem Inhalt nach, daß man sie im engsten Zusammenhang mit der genannten Arbeit verfolge.

* * *

Zunächst kommt in Betracht der Gebrauch des Taktstocks.

Die älteste bildliche Darstellung des Dirigierens bringt uns der Genter Altar von den van Eyks (vollendet etwa 1432), wo wir einen mit der Hand dirigierenden Engel sehen. Aus derselben Zeit jedoch stammt ein Kantional, das sich im Krakauer Kapitelarchiv (*Wawel*) befindet und das eine wunderschöne Miniatur enthält, die einen singenden Knabenchor und einen mit dem Taktstock dirigierenden Kapellmeister darstellt. Das beweist uns, daß im 15. Jahrh. neben bloßer Hand auch der Taktstock gebraucht wurde[1]). — In der theoretischen Literatur des 16. Jahrh. finden wir sonderbarerweise äußerst selten Bemerkungen, die sich auf das Taktieren mittels des Taktstockes beziehen. Diese Art des Taktierens war hörbar und erhielt sich — wie wir wissen — noch bis ins 19. Jahrh. hinein. Es fehlte aber nicht an Theoretikern, die ein geräuschloses Taktieren verlangten, so z. B. Stephanus Vanneus in seinem *Recanetum de musica aurea* (Venedig 1533, fol. 54a):

---

1) Daß zu Ende des 15. bzw. 16. Jahrh. manchmal das Taktieren während der Aufführungen unterblieb, belehrt uns eine Episode aus dem Leben Josquin's des Près, die ich nach der »Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst« (Danzig 1690, S. 117) zitiere: »So offt / als Jusquinus ein Stück componirt hatte / gab er dasselbe den Sängern / solches zu versuchen. Indessen aber gieng er spacieren / und hörte fleißig zu. Wenn ihm etwas nicht gefiele; gieng er zu ihnen / und sagte: Schweiget stille / ich will es ändern.« Im 16. Jahrh. betrachtete man das Taktieren als etwas Selbstverständliches. Gioseffo Zarlino begründet dieses mit folgenden Worten: »... *Laonde dobbiamo sapere, che i Musici vedendo, che per la diuersità dei mouimenti, che fanno cantando insiéme le Parti della cantilena, per esser l'un più veloce, ò più tardo dell' altro, si poteua generar qualche confusione; ordinarono un certo Segno, dal quale ciascun Cantante s'hauesse da reggere nel proferir la noce con misura di tempo ueloce, ò tardo, secondo che dimostra con le figure diuerse cantabili ... Et s'imagirono che fusse bene, se cotal segno fusse fatto con la mano; accioche ogn'uno de i Cantori lo potesse vedere, & fusse regolato nel suo mouimento alla guissa nel Polso humano*« (vgl. *Tutte l'opere*, Venedig 1589, I, p. 256). — Nicola Vicentini sagt geradewegs: »... *senza misura non si puo cantare le compositioni musicali*« (vgl. *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, (Rom 1555, lib. IV, cap. VIII).

»*Et haec (sc. mensura) eadem tacite fieri potest, c. sine ulla euidenti expressaque alicuius instrumenti percussione, ut dictum est, sed animo atque mente obseruanda erit.*«

Von den Dirigierarten war in der Epoche der Mensuralmusik die mittels des Fingers oder der Hand am meisten verbreitet; von ihr ist in den meisten Musiktraktaten des 16. Jahrh. die Rede. Den Taktstock direkt erwähnen nur Joh. Vogelsang (*Musicae rudimenta*) und Andreas Raselius (*Hexachordum*); wahrscheinlich an den Taktstock denkt Pietro Pontio (*Ragiomenti di musica*, Parma 1587, S. 135) und St. Vanneus (a. a. O.)[1]).

Andere Arten des hörbaren Taktschlagens waren das Händeklatschen und Fußstampfen. Von ersterem lesen wir in Zarlino's *Istitutioni* (a. a. O., S. 256):

»*... alcuni dei Musici chiamarono cotal segno Battuta, alcuni altri Tempo sonoro, & alcuni altri; tra i quali è Agostino dottore Santissimo nel Cap. 10 del Secondo libro della Musica, lo nominano Plausum; che uiene dà Plaudo uoce latina, & suol dire il Battimento delle mani.*«

Was das Fußdirigieren betrifft, so müssen wir feststellen, daß es noch im 17. Jahrh. Anhänger besaß (z. B. Otto Gibelius), andrerseits aber schon im 16. Jahrh. dagegen protestiert wurde; vgl. die Stelle aus *Musicorum libri quatuor* (Wien 1512, lib. III, *De regimine utriusque cantus*) von Venc. Philomates:

»*... Sunt quibus est usus moderari turpibus odas*
Gestibus, egregios mores se scire putantes,
Atque exquisitam cantorum conditionem
Mensuram quidam palmis moderantur utrisque
Eminus expressis, veluti cum in lite duorum
Alter in alterius nequit insultare capillos
Unguibus, extensa loetale minatur inervis
Certamen pede signantes calcante ...«[2])

Deswegen scheint mir Schünemann's Meinung, daß bei dieser Art des Taktierens »eine mäßige Bewegung des Fußes zu denken« sei, recht optimistisch zu sein; wahrscheinlich war es auch so in der Theorie, Philomates' Worte jedoch warnen uns vor allzu guter Meinung.

Eine Quelle aus dem frühen 16. Jahrh. belehrt uns, daß man auch damals mit dem Taktstock geräuschlos dirigierte. Es ist eine Miniatur aus dem Pontificale des Erzbischofs Erasmus Ciolek, das sich im Czartoryski-Museum zu Krakau befindet und zwischen 1504—1522 geschrieben und illuminiert wurde. Die Miniatur stellt einen mit dem Taktstock dirigierenden Kapellmeister dar; er meistert die Sänger mit seinem langen Stabe, ohne in die Noten zu schauen. Er dirigiert jedenfalls *tacite*, da kein *corpus solidum* — wie W. C. Printz sich zu äußern pflegte — vor ihm steht, das er mit dem Stab, den er nach oben schwingt, »schlagen« könnte.

* * *

1) Emil Vogel meint, daß auch die Papierrolle in der Epoche der Mensuralmusik zum Dirigieren verwendet wurde (vgl. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1898, Leipzig 1899, S. 70f.). Daß sie erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. erwähnt ist, läßt sich beweisen. Vor dieser Zeit ist kein Beleg, weder in den theoretischen Werken noch in bildlichen Darstellungen zu finden.

2) Von dieser Manier des Taktierens berichten B. Ramis de Pareia, P. Aron. F. Salinas, Th. de Santa Maria und Pierre Davantes (vgl. Schünemann a. a. O., S. 79).

Zu den interessantesten und schwierigsten Problemen aus der Geschichte des Taktschlagens gehört die Frage des Vortrags in der Epoche der Mensuralmusik. Die Drucke und Handschriften der praktischen Musik aus dieser Zeit lassen uns ganz im Stich. Auch in dieser Beziehung müssen wir die Musiktheorie zu Hilfe holen. Das, was wir in den theoretischen Büchern des 16. und teilweise des 17. Jahrh. finden, ist zwar nicht immer befriedigend, doch immer noch ausreichend, um zu sicheren Schlüssen zu gelangen, und zwar hauptsächlich deswegen, weil alle Theoretiker darin einig sind.

Wie aus den von Schünemann zusammengestellten *Tactus*-Definitionen zu entnehmen, schlug man den Takt im 16. Jahrh. ganz gleichmäßig, ohne Beschleunigung oder Verzögerung des Tempos [1]). Alle das Taktieren betreffenden Stellen aus den theoretischen Büchern der genannten Epoche geben uns die Überzeugung, daß damals im Taktieren die äußerste Objektivität herrschte, d. h. daß man die subjektive Verzögerung bzw. Beschleunigung des Tempos nicht nur vermied, sondern auch verdammte und als Fehler betrachtete, wenn sie im Raume eines mit einer und derselben Tempovorzeichnung signierten Satzabschnittes gebraucht wurden. Noch zu Ende des 16. und am Anfange des 17. Jahrh. war diese Anschauung obligatorisch. Für die Praxis dieser Zeit ist die *Prattica di Musica* Lodovico Zacconi's (Venedig 1596, I. Bd.) bekanntlich eine reiche Fundgrube. Die Notwendigkeit der Gleichmäßigkeit im Taktschlagen begründet er folgendermaßen:

»*Ma la Musica parlando della Musica quando la se riduce in atto, non ha altro fondamento che la misura, douendoli sempre procedere l'ordine col quale si guida il compositore: Per il che è forza di dire che il canto sostentandosi in voce per fondamento non habbia altro che un picciolo intervallo di tempo: cosi la Musica si pone in essere con le voci mediante una multitudine d'intervalli: i quali tanto durano quanto durano le figure che danno inditio della Musica. Questo intervallo che io dico non è altro che un picciol moto simile al moto del polso humano, overo al palpitrar del core: col quale osservando i cantori il valor delle figure cantano le Musiche figurate. Onde si come da un contrapeso, il tempo de Orologgio vien retto et governato, dal quale tutte l'altre ruote con ordine sette et contrario: quale velloci, et quale tardi si movano, et col moto si reggono; cosi ancora da una misura detto tempo, tutte le parte senza dissonanza alcuna si reggano, et reggendosi si cantano*«. (»*Prattica*« I, fol. 22.)

Er gibt weiter den Chorregenten zwei Mahnungen, die beweisen, welch großes Gewicht Zacconi auf die zeitliche Gleichheit der nacheinander folgenden Taktschläge legt:

»*Il debito de quelli che lo reggano è di reggerlo chiaro, sicuro, senza titubatione pigliando l'essempio dell' attione del polso ò dal moto che fa il tempo dell' Orologgio, et han da fare che si come dal tatto si reggano, et s'informano di suono le figure Musicali, che cosi ancora i cantori l'habbiamo a sequire, et esser soggetti*«. »*... ma attendere al officiosus accioche i cantandi vedendo la sicurezza del fatto s'inanimischino, et prendino ardire, che s'egli vuole ritardar col tatto fin che il cantore habbia perfetta-*

---

1) Vollständigkeitshalber sei noch auf die Definition von Stephanus Vanneus in seinem *Recanetum de Musica aurea* (Rom 1533, fol. 54) hingewiesen: »*Cuius* [sc. »*ligneae machinae*« = *des Taktstockes*] *motus aequus qualis horologii motus esse debet, quod si perperā moueatur, sequitur temporis confusio, haud secus cantoribus iniquam agentibus mensuram accidit, fit i. ut modo serius, modo ocyus notulae premantur. & uniuersa invertitur cantilena, uidetque non musicorum Concertus, sed Anserum strepitus.*«

mente informato le figure di suono, in ogni tatto conuerrà ritardare; perche il cantore si piglia auttorità sempre di pronuntiar la figura dopò il tatto: per farla sentire con maggior vaghezza.« (»*Prattica*« I, fol. 21.)

»*Il tatto dunque non solo] debbe essere sicuro et senza diffetto di equalità* . . .«. (»*Prattica*« I, fol. 76.)

Die Kunstanschauungen der Mensuralmusik wirkten noch tief bis ins 17. Jahrh. hinein. Ihre Gesetze wurden auch auf den konzertierenden Stil übertragen; nur das Rezitativ bildete eine Ausnahme, von der wir unten noch sprechen werden. So bleiben auch die Gesetze des Taktschlagens in Kraft.

Zunächst kommt in Betracht *Syntagmatis Musici . . . Tomus tertius* von Michael Praetorius (Wolffenbüttel 1619). Die theosophische Richtung des Denkens, welche die Vollkommenheit der Mensuralverhältnisse im *Tempus perfectum* erblickte und dieselbe auf die hl. Dreieinigkeit zurückführte, waltete auch in den Anschauungen über das Taktieren. Praetorius sagt (S. 79):

»*Mensurae etiam servanda est aequalitas, ne harmonia deformetur vel perturbetur: Nam sine lege & mensura canere, est Deum ipsum offendere, qui omnia numero, pondere & mensura disposuit, ut Plato inquit. Sed tamen pro ratione Textus interdum tardiore Tactu interdum celeriore per vices uti, singularem majestatem & gratiam habet, & Cantum mirificè exornat.*«

Den scheinbaren Widerspruch, den diese Meinung von Praetorius enthält, wird man nicht als solchen betrachten, wenn man jene *celeritas* und *tarditas* auf die Veränderung der Mensur, nicht aber auf die subjektive Behandlung des Tempos zurückführt. Praetorius sagt selbst (op. c. S. 48), der »*tactus*« sei »*vel tardior, vel celerior pro varietate signorum*«.

Was Zacconi im ersten Bande seiner *Prattica* über die Gleichmäßigkeit der Taktschläge gesagt hat, wiederholt er im 2. Bande derselben (Venedig 1622) mit fast treuer Genauigkeit. S. 14 schreibt er:

»*Il tatto Musicale, communemente detto battuta . . . suol esser la misura, con la quale agiustamente si ministrano i valori à tutte le figure Musicali, e li suol servir à modo di perfetta, e giustissima bilancia.*«

S. 56 weist er auf die übermäßige Schnelligkeit und auf das hörbare Taktschlagen als auf die Ursachen des ungleichen Tempos hin. Er meint:

»*Questi tali, che cantano non con giusto, e misurato interuallo, ma con tal prestezza, che generano confusione, hanno da sapere, che l'equalità del tatto, si hà da conformare col misurato tempo del polso.*« »*Hò veduto anco questo di più nel batter cosi presto: che gl'atti d'uno interrallo e l'altro, che sono quelli, che noi communemente chiamano battuta, non essendo equali, sono alterati di brutta, e mostruosa alteratione, essendo sempre più tempo nella levata, che nella caduta; e pare apunto che quel tale che batte, nel calar della mano, tocchi sempre cose, che lo punghino ò scottino, e cosi detti intervalli non essendo equali, oltre che fanno i cantori arivarci sempre più tardi, fanno anco come hò detto, odiosissimo sentire: perche, non si sente veruna giusta e buona dispositìon Musicale, ne armonia, che sia punto grata, e diletterole.*«

Es entsteht jedoch die Frage, ob das Gesetz der absoluten Gleichheit der Taktschläge ebenso für die kirchliche wie für die weltliche Musik giltig war. Die strenge Objektivität der Kirchenmusik war dem Stil der weltlichen nicht bzw. nicht ganz eigen. Auch in dieser Beziehung sind für uns die Musiktraktate von Zacconi und Praetorius sehr wichtig und geradezu entschei-

dend. Zacconi macht einen scharfen Unterschied zwischen dem Vortrage der kirchlichen und der weltlichen Musik. Seine Darlegung ist zwar satirisch, dennoch aber sehr belehrend und klar genug, um dem Leser eine genaue Vorstellung des damaligen Vortrages zu geben. Daß er im Vortrage der weltlichen und kirchlichen Musik zwei Verschiedenheiten sieht, beweist uns ein Satz aus der *Prattica* II, S. 55, nämlich:

»*che le Musiche secolari essendo Vilanelle, Canzonette, e Madrigali, si cantano, e possano cantare à commun uolere di coloro, che le cantano, e fanno cantare; ma perche l'Ecclesiastiche sono d'altra natura, e consideratione* . . .«

Dann stellt Zacconi die Bedingungen für eine richtige Aufführung kirchlicher Musik auf. Eine derselben ist »*l'equalità del tatto, si hà da conformare col misurato tempo del polso*« (a. a. O., S. 56). In demselben Werke weist er darauf hin, daß manche Sänger bei der Kirchenmusik sich eines Vortrags, einer Manier bedienen, die nur für die weltliche Kunst passend ist. Er beruft sich auf die ältere Zeit:

»*si doueuano cantare con molta honestà e derotione*«; »heute« aber singen die Chorsänger »*con tali lasciui affetti, che paiano tanti appassionati amanti*« (a. a. O. S. 53). Er warnt sie vor solchem Mißbrauch und sagt »*che cantando nelle Chiese, si ricordino di cantar à lode del Signore, e non à sodisfattione delle loro passioni amorose*«. (a. a. O. S. 54)[1].

Weniger strenge urteilt Praetorius. Er erblickt eine schöne Wirkung darin, »*si interdum vivaciore, interdum remissiore voce Cantilenae concinantur*« (Syntagma III, 79). Man mußte am Anfange des 17. Jahrh. verschiedene Meinungen über den Vortrag der Kirchenmusik haben, denn Praetorius bekämpft weiter (a. a. O. S. 80) die einseitigen Anschauungen:

»Ettliche wollen nicht zugeben / daß man in compositione alicujus Cantionis zugleich Motettische vnd Madrigalische Art vntereinander vermischen solle. Derselben Meynung ich mir aber nicht gefallen lasse; Sintemahl es den Motecten vnd Concerten eine besondere lieblich: vnnd ánmütigkeit gibt vnnd conciliiret, wenn im anfang ettliche viel Tempora gar pathetisch vnd langsamb gesetzet seyn / hernach etliche geschwinde Clausulen daruff folgen: Bald wiedervmb langsam vnd gravitetisch / bald abermahl geschwindere vmbwechslung mit einmischen / damit es nicht allezeit in einem Tono vnd Sono fortgehe / sondern solche vnd dergleichen verenderungen mit eim langsamen vnd geschwinden Tact: So wohl auch mit erhebung der Stimmen / vnnd dann bißweilen mit gar stillem Laut mit allem fleiß in acht genommen werde / . . .«[2])

1) Daß manchmal die Texte der Kirchengesänge die Ursache ihres madrigalischen Vortrags waren, beweist uns eine interessante Stelle aus der *Prattica* II, S. 53 f.: »*Che se per sonar madrigali & altre cose secolari, alle Messe & i diuini vfficij è peccato mortale, quanto più poi sarà peccato maggiore à sentirui le uoci i cantarvi i medemi affetti? Anzi lodai sempre il Palestina, che così poco s'impiegò à far madrigali, hauendolo fatto Iddio acciò che ornasse la chiesa de canti soi souai come egli fece: ma se io li fossi stato vicino, e gli hauessi potuto dire il mio parere, l'hauerci disuaso anco à più potere che non si fosse impiegato à comporre, i motetti della Cantica come egli compose; poiche, hoggi giorno molti cantori si compiacciano di cantar soli. Quam pulcra es amica mea, quam pulcra es. Tota pulcra es amica mea, formosa mea. Fulcite me Floribus quia amore langueo con altre cose, che Dio sà con qual animo et intentione loro le cantano.*«

2) Dasselbe wiederholt Praetorius mit keinem Vorbehalt in *Syntagma* III, 112: »Ob zwar etliche / dz ich dessen / sonderlich in Kirchen zu gebrauchen nicht

Es unterliegt keinem Zweifel, daß schon zu Ende des 16. Jahrh., nachdem Orlando di Lasso und Andere die Freiheiten des madrigalischen Tonsatzes auf die Motette übertragen hatten, auch in der Kirchenmusik die größere Freiheit des Vortrags herrschte. Die Traditionen der älteren Musikpraxis blieben immer noch stark genug. Noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. begegnen wir strengern Bekennern *temporis acti* z. B. F. M. Mersenne: in seinen *Harmonicorum libri* XII, Paris 1648, S. 153 verlangt er:

›*Lenta admodum constituenda est Temporis aequalis mensura* ...› ›*Nulla* ... *in tota cantilena fiat mensurae mutatio, nisi ex propriis signis & characteribus praenotata fuerit.*‹

Zweifellos hat die Oper und der rezitativische Stil viel zu dieser Freiheit des Vortrags im 17. Jahrh. beigetragen. Claudio Monteverdi unterscheidet zwei Arten des Tempos: ›*tempo della mano*‹ und ›*tempo dell' affetto dell' animo*‹, welch' letzteres ›*senza battuta*‹ vorgetragen wird. (Vgl. VIII ›*libro de Madrigali*‹ 1638) [1]). Doch fehlte es nicht an Theoretikern noch im 18. Jahrh., die einzig das metronomische Taktschlagen von den Dirigenten verlangten.

* * *

Es handelt sich nun um die Frage des allgemeinen Tempos bei den Aufführungen in der Zeit der Mensuralmusik. Wie für das Taktieren als Zeitmessung die mittleren Noten (*brevis*, später *semibrevis*) den *integer valor* bildeten, so war auch das mittlere Tempo ein *integer valor* der Schnelligkeit. Die Alten verstanden sehr feinsinnig die Schattenseiten einer Aufführung, in der das Tempo zu geschwind oder zu langsam genommen wurde. Zacconi geht sogar soweit, daß er die Wirkungen der willkürlichen Tempi auf den Hörer beschreibt und als erfahrener praktischer Musiker sehr genau auf die Ursache der verzerrten Tempi eingeht.

Das schleppende Tempo resultierte am häufigsten aus der Schwierigkeit

---

gut sey / vermeinen: So deuchtet mir doch solch variation vnd vmbwechselung / wenn sie fein moderatè vnd mit einer guten gratia, die affectus zu exprimiren vnd in den Menschen zu moviren, vorgenommen vnd zu werck gerichtet wird / nicht allein nicht vnlieblich oder vnrecht seyn / sondern vielmehr die aures & animos auditorum afficere, vnd dem Concert eine sonderliche Art vnd gratiam conciliire. Es erfordert aber solches offtermahls die composition, so wol der Text vnd Verstäd der Wörter an jhm selbsten: daß man bißweilen / nicht aber zu offt oder gar zu viel / den Tact bald geschwind / bald wiederumb langsam führe; auch den Chor bald stille vnd sanfft / bald starck vnd frisch resoniren lasse. Wiewol in solchen vnd der gleichen vmbwechselungen / in Kirchen viel mehr alß vor der Taffel eine moderation zugebrauchen vonnöthen sein wil.‹ Vollständigkeitshalber sei noch eine dritte und ähnliche Stelle aus demselben Werke (S. 50) zitiert: ›... das ist einmal gewis und hochnöthig / das in Concerten per Choros ein gar langsamer gravitätischer Tact müsse gehalten werden. Weil aber in solchen Concerten bald Madrigalische bald Motetten Art unter einander vermenget und umbgewechselt befunden wird / mus man sich auch im Tactiren darnach richten.‹

1) Die von mir zitierten Stellen aus Praetorius und Monteverdi modifizieren teilweise die Meinung von Rudolf Schwartz, welcher ›die Erkenntnis von der Aufgabe des Dirigenten‹ ›an der Hand der Affektenlehre‹ erst der 1. Hälfte des 18. Jahrh. zuschreibt (vgl. ›Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907‹, Leipzig 1908, S. 69.)

des Tonsatzes und der Häufung der Chromen. Die Schwierigkeit der »Figuren« verursachte das langsame Tempo:

»*poiche in molte persone guiditiose ho veduto à di miei essere non solo la instabilità del tatto, ma anco vna biasmevole sumministratione non cosi da tutti considerata, et è che cantandosi cose difficile, per la difficultà delle figure alargano tanto il tatti per faciletarle; che col suo mezzo vengano à commutare una figura nel altra.*« (»*Prattica*« I, fol. 76.)

Der im 16. Jahrh. immer mehr wachsende Gebrauch der kleineren und kleinsten Notenwerte bereitete den Sängern Schwierigkeit im Zählen derselben; deswegen erleichterten ihnen die Kapellmeister die Aufgabe durch die Verschleppung der Tempi. Die Wirkung solcher Mißbräuche beschreibt Zacconi folgendermaßen:

»*Doue che per esser da tutti inteso, accioche si tolghi del stato presente questo si biasmeuole abuso, et si leui à fatto à fatto questo errore dico: che si trouano alcuni sumministratori del tatto, che regendolo in alcune cantilene difficile oue siano gran copia di Chrome; per far che i Cantori le contino meglio et con minor difficultà; allargano tanto il sudetto tatto che le fanno pronuntiare per Semiminime, et non si aveggano che se il compositore che le compose hauesse voluto che le si fossero per Semiminime cantate, non l'haueria fatte Chrome.*« »*Si possano ben cantare le figure diuersamente: perche il Compositore è obligato à comporle secondo l'ordine de i segni et le regole del Tempo ch'egli adopera; et il Cantore a cantarle come li pare et piace: perche chi vuol tener à vno che quella Semibreue che communemente vale vn tatto non la canti per vna Breue, ò per una Longa, dando il vallore à ciaschedunа multiplicato? ouero diminuirle per la mettà et farle gire sotto di esso tatto la metta più presto et più veloce?*«

Die Verschleppung der Tempos hatte in leichten Werken auch eine böse Wirkung auf die Sänger und Zuhörer; den ersteren war damit die richtige Erkenntnis der Werte der längeren Noten, also die Erkenntnis der Rhythmik erschwert; sie machte die Zuhörer ungeduldig und nahm den Sängern jede Lust zur künstlerischen Ausübung ihrer Aufgabe. In dem schleppenden Tempo sieht Zacconi noch die Wurzel eines anderen Übels: je langsamer der Takt geschlagen wird, desto weniger sicher und gleichmäßig werden die Taktschläge (vgl. *Prattica* I, fol. 77 a)[1]).

---

1) »*... è pero è bene che da gl'ascoltanti la sieno conosciute per Chrome come dal Compositore le sono state fatte, et tanto più quelli di biasmo sono degni, quanto che sol tatto strusciano et stancheggiano il Cantore, parendoli col stancheggiarlo et struściarlo, di porgerli mano, d'aiutarlo, ò di darli tempo di potersiin quelle difficultà meglio accomodare, et non si aueggano che il Cantor sicuro odia quella ritardanza come coso disdicevole, et ama solamente l'equalità de tatti*« (»*Prattica*« I, fol. 76 b).

»*... ma anco con l'esser [sc. il tatto] giusto et equale, non debbe passar il suo uso ordine, cioè non si debbe sumministrar tanto adagio ch'eschi fuori del suo costume ordinario: perche al cantore è più facil cosa di considerare et di portare una figura nel vallor d'un altra: che di tenerle per quelle che le uagliano sotto un allargato tempo..*« (»*Prattica*« I, fol. 76 b).

»*... troppo lento [sc. tatto], che generi tedio è le languidezza —*« (»*Prattica*« II, fol. 56 b). —»*... quale se và troppo lento, stimiano, che in breue n'habbi da nascere qualche alteratione*«. »*... che se ua troppo tardi e lenta, presto generà tedio, e uerra à noia ...*« (ebenda).

»*Questo voglio che sia à bastanza per rimouere questa larga sumministratione di tatto nelle cose difficile: sperando che da qui in poi si sentiranno le chrome per Chrome, et seranno da gl'audienti le Semiminime conosciute per Semiminime et non per figure*

Obwohl sich Zacconi beklagt, daß die Manier der Tempoverschleppung in seinen Zeiten immer mehr zunähme, lesen wir doch von ihr im 2. Bande seiner *Prattica* (1622) verschwindend wenig. Dagegen behandelt er darin im Gegensatz zum 1. Bande des Werkes eine andere und zwar noch gefährlichere Sünde im Bereich der Tempozunahme: nämlich die übertriebene Schnelligkeit der Tempi, von welcher er im 1. Bande der *Prattica* nur äußerst wenig gesprochen hat. Es ist jedenfalls bemerkenswert, daß die Theoretiker des 17. Jahrh. sich fast nie über die Verschleppung der Tempi, am meisten aber über die übertrieben schnelle Temponahme der Kapellmeister beklagen. Praetorius z. B. beschränkt sich nur auf die Feststellung, daß »*tardior progressus auditorum auribus* . . *fastidium*« bereitet. (*Syntagma* III, 50.) Er fürchtete, daß die Schnelligkeit des Tempos die »Harmonie« verderben wird:

»*Cantus non est praecipitandus: fit enim confusio totius Symphoniae etiam jucundissimae. Ad Tactum autem productiorem harmonia fit gratior, & melius percipitur*« (*Syntagma* III, 79).

»*Prestezza*« des Tempos ist nach Zacconi (*Prattica* II, 56) die Ursache der »*dissonanza*«, »*dispiacere*«, »*schifezza*« und »*confusione*« und birgt in sich »*il pericolo di dissoluzione*«. Die Ursache eines derartigen Taktschlagens beschreibt Zacconi folgendermaßen, aus seiner Erfahrung schöpfend:

»*Et io in particolare mi son preso non picciola marauiglia, in uedere, che i Cantori battendosi con tanta accelerità e prestezza, per non poter loro sequitar la uelocità del tatto, andauano sempre mezzo tatto indietro; et vno vrtando con la voce del'altro, far la più disorbitante melodia, (se melodia la debbo chiamare) ch'altra simile non si poteua udire.*« »*Hò veduto anco questo di più nel batter cosi presto i che gl'atti d'uno interuallo e l'altro, che sono quelli, che noi communemente chiamano battuta, non essendo equali, sono alterati di brutta, e mostruosa alteratione, essendo sempre più tempo nella leuata, che nella caduta.*«

Um das zu vermeiden, verlangt Zacconi »*un tatto mediocre*« (*Prattica* I, fol. 77a), ein mittleres Maß des Tempos, oder wie Praetorius im *Syntagma* III, 87 sagt: »einen rechten mittelmäßigen Takt«. Mersenne verlangt »*lentam mensuram*« (*Harmonicorum libri* XII, S. 153f.)[1]. — Solche Forderungen werden von allen Musiktheoretikern des 17. Jahrh., die sich mit dem Dirigieren beschäftigen, wiederholt.

Der einzige, der uns genauer über die Temponahme seiner Epoche belehrt, ist Praetorius. Er berechnet, wieviel *tempora* auf eine Zeiteinheit entfallen, und damit auch die Schnelligkeit des Tempos:

»Allhier will ich auch dieses erinnern: Daß ich in den General-Bässen allezeit am ende eines jeden verzeichnet habe / wie viel Tempora / ein jeder Gesang / auch ein jeder Theil oder pars Cantionis in sich halte. Denn weil ich nothwendig

---

di vallor cambiate: che io à molti ho fatto toccar con mano che il cantar le cose difficile sotto vn tatto mediocre, le si dicano meglio con manco pena et fastidio de Cantori che col dirle si adagio, et di più ho veduto anco in detta sumministratione per l'interuallo grande che casca da vn tatto è l'altro: distorsi i tatti dalla equalità propria et cadere in vna sproportionata misura in modo tale che un tatto, d'equalità et misura non corrispondeua al altro« (ebenda).

1) »*Mediocritas*« in Allem, was das Taktschlagen angeht, wird auch von der mehr versprechenden als gebenden *Musica* αὐτοσχεδιαστική Joachim Burmeister's gefordert (Rostock 1601): »*Lenta admodum constituenda est Temporis aequalis mensura*« (S. 153). »*Lenta admodum semper servanda est mensura*« (S. 153f.).

observiren müssen / wie viel tempora, wenn man einen rechten mittelmäßigen Tact halt / zu einer viertel Stunde musiciret werden können: Als nemlich:

80	tempora in einer	halben	viertel Stunde
160		gantzen	
320		halben	Stunde[1]).
640		gantzen	

Es ist sehr zweifelhaft, ob man nach solcher Vorschrift die Werke aufführte — besonders nach 1600. Die »Geschmackssache« der Kapellmeister war es, irgend ein Tempo anzuordnen, das dem Geiste des Werkes entsprach.

Ebenso wichtig wie die Vorschriften über das Tempo waren die anderen, nämlich diese, welche die Pflichten des Kapellmeisters im allgemeinen betreffen. Auch hier bietet uns die *Prattica* von Zacconi die beste und auch die einzige Quelle aus dem 16. Jahrh., abgesehen von einigen kleinen Bemerkungen, die wir in der *Musica* von Cochläus (1507) finden.

Zacconi sagt, das Dirigieren sei eine leichte Sache (»*questo tatto commune . . . è in se facile*« — *Prattica* I, fol. 21b), aber es verlangt nicht nur eine praktische, sondern auch eine theoretische Ausbildung des Kapellmeisters: »*cosi anco non ogni Cantore il gouerno di Capella, ò di qual si voglia altra Musica*« (*Prattica* I, fol. 76a)[2]). Ist ein Kapellmeister nicht genügend gebildet, so kann er zwar bemerken, wenn die Sänger einen Fehler machen, er weiß aber nicht, welche »*parte*« irrt, und er kann nicht den Fehler beseitigen; er wendet sich vielleicht gerade an die Stimme, welche richtig sang, statt der irrenden zu zeigen, wo sie irrte (*Prattica* I, fol. 76a).

Die Kenntnis der Kirchtöne war für den Kapellmeister deswegen wichtig, weil er mit Hilfe derselben die bequeme Stimmlage für die Chorsänger finden konnte. In diesem Sinne sagt Cochlaeus in seiner *Musica* (fol. 12a):

»*Diligenti examine considerare debet cantus arsim et thesim (quo certe commodius fiat, si tonorum autenticorum a plagalibus diferentiam non ignarerit / ne nimis alte aut basse incipiat: Autentici namque toni cantus non ita alte iniciari debet ut plagalis.*«

Zacconi begründet ästhetisch die Notwendigkeit des Singens in der mittleren Lage der Stimmen:

1) Riemann bemerkt dazu: »Michael Praetorius (1618) bestimmt den *integer valor* der Brevis auf etwa $^1/_{10}$ Minute, d. h. das Viertel auf 80 Schläge von Mälzel's Metronom, was für heute noch ungefähr zutreffend ist« (vgl. Musiklexikon, 6. A., S. 607). S. auch Schünemann (a. a. O. S. 88).

2) »*Et non per altro ho detto che debbano hauere la cognitione de Tuoni: se non perche molti fanno questo officio, et non li sanno, et punto non si curano di saperli: ma si reggano, et gouernano per una lunga prattica: la quale assai gioua et non si puo dire che la non sia buona; ma è molte migliore, et piu gioua l'hauerne cognitione* . . .« (»*Prattica*« I, fol. 76b). — ». . . *Colui solamente è atto, ò meriteuole, che oltra la cognitione de Tuoni, errando una parte conosce l'errore, et sà chi ha bisogno d'esser rimesso.*« »*Ho detto ancora ch'egli sappia rimettere et conoscere una parte quando erra: accioche in cambio di rimetter vno non rimetti vn'altro: perche si trouano de quelli che sono si ignoranti, che oltra il non sentire cosi presto vna parte che dissona per hauer commesso errore, fanno vna ruina nel volerla rimettere che disconciano, et guastano tutte l'altre, et quel che è peggio non rimettano chi n'ha bisogno. E ben vero che vno piu dell' altro ha l'udito pronto et acuto, che però si vede ch' alle volte anco chi non compone rimette prima di vn compositore; ma quella tanta grossezza d'udito che si chiama durezza in chi compone, si parte dal proprio naturale, et da gl'ascoltanti piu tosto vien giudicata ignoranza*« (ebenda).

»prima nell' incominciarle, che non siano ne troppo alte, ne troppo basse quasi mute e sorde. Il pigliarle in giusta proportione nasce dalla buona, e perfetta cognition de Tuoni; che chi non ci auerte, ò non li cognosce bene, per lo più farà sempre riuscir male« (*»Prattica«* II, S. 55).

Dieses Gebot war allgemein giltig und wurde noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. von den Musiktheoretikern besonders betont[1]).

Die gründliche Kenntnis der Kirchentöne war für den Kapellmeister auch deswegen unentbehrlich, weil für seinen Chor ein Werk entweder zu hoch oder zu tief notiert sein konnte, was ihn zum Transponieren zwang. In dieser Beziehung ist besonders der dritte Band des *Syntagma* von Praetorius belehrend (S. 81 ff.). Praetorius meint sogar, daß die Transposition oft zum Vorteil des Gesanges geschieht:

»... So befindet sich doch / daß in etlichen Modis, Als in Mixolydio, Aeolio vnd Hypoionico, wenn sie per quintam transponiret, eine languidior & pigrior harmonia propter graviores sonos generiret werde: Darumb es denn vngleich besser vnd wird auch der Gesang viel frischer vnd anmuthiger zuhören / wenn diese Modi der quartam ex duro in durum transponiret werden« (S. 81).

Ein Werk, das zu hoch »clavieret« war und einem Chor, der über keine Falsetisten bzw. Kastraten verfügte, in der Aufführung Schwierigkeiten bereitete, mußte entschieden transponiert werden. In dieser Beziehung macht Praetorius folgenden Vorschlag:

»An denen örthern aber / do man propter voces Cantorum, sonderlich in der Kirchen tieff zu singen gewohnet ist / kan man solche Modos recht in die quintam transponiren. Wiewol in etlichen grossen Catholischen Capellen ... Hypoionicus transpositus seu mollis vmb eine gantze Septima außm D / vnd Hypodorius vmb eine Tertzia außm E, welches aber sonderlich den Discantisten sehr niedrig vnd vbel zu singen / wenn nicht Eunuchi oder Falsetisten das beste theten / mutiret vnd gesungen wird« (S. 82). »So ist auch dieses allhier nöthig zu erinnern / daß Jonicus Modus, wenn er in Naturali vnd Regulari Systemate gesetzet / vmb einen Thon höher; Wenn er aber in Systemate transposito befunden / per tertiam inferiorem außm d fictè, gar bequemlich / weil er in regulari zu niedrig vnd zu schläfferig ist / kan Musiciret werden / ...« (S. 82 f.).

Zuletzt sei noch auf eine Pflicht des Kapellmeisters hingewiesen: es war die Sorge um die dynamische Gleichheit der Stimmen. Cochlaeus warnt den Kapellmeister folgendermaßen:

»Caveat dehinc quilibet summa cum industria ne inhonesto ac insolito oris hiatu aut ridiculo forte cachinuo voces modulando proferat: ne (galli more) os .. aperiat aut in modum canum ululat. Voces insuper perstrepentes atque tremebundas reiiciat. Sunt enim sibi ipsis eadem extensione dissimiles, quare ceteris vocibus concordes esse non possunt. Decet autem alterum alteri vocem accommodare (puta tenorem cantui) ne alte alteribus clamoris excessu profundatur atque succumbat. Postremo insolens ac indecorus capitis manuumve motus cantorem declarat insanum. Non enim caput aut manus concordem sonum efficit sed vox bene modulata« (*Musica* fol. 12 a).

Ähnliches verlangt auch Hanns Haiden in seinem *Musicale Instrumentum Reformatum* (Nürnberg s. a., fol. 9 a):

1) Z. B. von W. C. Printz in der *Musica modulatoria vocalis* (1678, S. 6 f.) und von Daniel Speer in seinem »Grundrichtigen ... Unterricht der musikal. Kunst« 1687; S. 21 der Ausgabe aus d. J. 1697.

Die Stimmen sollen »moderirt« und »applicirt« werden, »das keines das ander überschreyet / ja die Stimmen sollen dermassen gegen einander abgewogen sein / daß der Zuhörer nicht anderst judiciren kan / als wann es nur eine eintzige Stimm were / gleich wie in den Orgeln / da man bißweilen die Principal / verdeckt / Quint / Oktaf / Quindetz / Zimeln und Mixtur / alles zusammen zeucht / es doch einen solchen gleichen sonum gibt ...«.

Um die dynamische Gleichheit zu erreichen, mußte der Dirigent seine Sänger auf eine passende Weise gruppieren. Man legte das Hauptgewicht darauf, daß man die Sänger nicht dicht nebeneinander stehen lasse. Zacconi begründet dies folgendermaßen:

»... *molti cereano d'admontarle [sc. le parte] insieme, parendo à loro, che quanto piu i cantori stanno uniti, e stretti, la Musica sia meglio per riuscire, e s'ingannano pur assai; poiche, le parti havendo, troppo vicine l'altrui voci, non possano sentir l'affetto della loro propria voce; oltra che, per superarle, isforzando it suo potere, può più tosto dissonare senza avedersene, che risonare*«. »... *amassando troppo i cantori insieme, dal soverchio urto, e troppo impeto delle voci, bene spesso non sentendo se stesso, quel tale, che dinanzi e di dietro se ne sente offeso, non può pronuntiar le uoci sue com' egli uorebbe, e potrebbe, a facendo forza di superar l'altre, come dianzi ho detto, e farsi sentire; ò bisogna ch'egli dissoni, ò che venghi la Musica ad alterare*« (*Prattica* II, S. 56).

Bei den Aufführungen in der Epoche der Mensuralmusik verfolgten die Kapellmeister einen Mittelweg in Sachen des Tempos, der Dynamik und der Tonhöhe und duldeten besonders in der Kirche keine Kontraste, die erst die neue Zeit mit sich brachte.

Die Stadtpfeiferei und die Instrumentalmusiker in Basel (1385—1814).

Von

Karl Nef

(Basel.).

Stadtpfeifer werden in Basel zum erstenmal 1375 erwähnt; in den Stadtrechnungen findet sich in diesem Jahr der Eintrag »*fistulatoribus nostris pro bono anno 2 fl.*« und 1386 »den pfiffern 1 Pfd. 4β[1]). — Im Eidbuch[2]), das dem 15. Jahrhundert angehört, ist der Eid erhalten, den die Stadtmusikanten bei ihrem Antritt zu schwören hatten. Er lautet:

»Der phiffer vnd Trumpeter eyd.

Ir werdent sweren gemeyner Statt getruwelich vnd erberlich ze dienende vnd ze wartende mit phiffen vnd ouch den luten in der Stat die uwer begeren vnd uch in solichem fruntlich vnd erberlich ze haltende vnd vch nyemanden uber sinen willen uffbinden vch ouch von der Stat nit ze tunde oder ze ritende oder yeman-

1) Nach Fechter, »Basel im XIV. Jahrhundert« 1856. S. 119.

2) Diese wie alle im folgenden zitierten Urkunden im Basler Staatsarchiv.

den frömdes uszwendig der Stat ze dienende on vrloub vnd wissen Burgermeisters zunftmeisters oder eyns Rats ze Basel vnd sunst der Stat vnd der iren nutz vnd ere ze werbend vnd iren schaden ze wendende getruwlich vnd one gewerde nach uwrem besten Vermogen ouch alle virtage nach Imbisz uff dem Richthuse oder uff der Rinbrug zu somer zitt nach dem nachtmol ze phiffen.«

Eine zweite, wie es scheint, etwas ältere Fassung, die im wesentlichen mit der vorstehenden übereinstimmt, gibt die Schlußbestimmungen etwas anders und erweitert sie folgendermaßen:

»Alle Sonntag nach der predig uff dem Richthus vnnd nach dem nachtmal uff der Rinprug vnnd wan man uff der herenstuben mol hatt vs und ab tisch phiffen.«

Danach hatten die Stadtpfeifer nicht nur Sonntag nachmittags im Rathaus und an Sommerabenden auf der Rheinbrücke, sondern auch bei festlichen Mahlzeiten auf der Herrenstube aufzuspielen. — Wohl nicht zu den Stadtpfeifern gehörte der Lautenschläger Obrecht, der im 14. Jahrhundert in Basel öffentlich sich hören ließ. In späterer Zeit werden die Stadtpfeifer meist als Turmbläser bezeichnet. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sind zwei Anstellungsurkunden vom 19. Februar und 23. März 1547 von Turmbläsern erhalten, die eine bezieht sich auf die Brüder Jakob und Valentin Wick von Ulm, die andere auf Hans Waldner von Fähingen. Der Wortlaut ist *mutatis mutandis* der gleiche; ich teile die Fassung [1] für die Brüder Wick mit und füge die Abweichungen bei Waldner in Klammern bei.

»Anno XLVII sampstag den achtzehenden tag februarii sind (ist Hans Waldner von Fähingen) Jacob unnd Veltin Wick gebrudere von Ulm, die turnblaser, zu blasern bestetigt unnd angenomenn. Habend der Trumpettern ordnung geschworen unnd ist inen ir lon gebessert, allso das man Jacoben hinafur alle wuchen ein pfund alls dem hochbleser unnd (»unnd« bis »ß« fehlt) Veltin Wicken dem zuhalter wuchenlich XVIß unnd darzu ir jedem (»ir jedem« fehlt) uff pfingsten sin rockgellt unnd dann aber inen beden (»ime« statt »inen beden«) alle frofasten in gemein (»in gemein« fehlt) ein pfundt an iren huszzinsz zu stur (»unnd yezt zu anfang sines dienstes V ellen tuch zu eim rock«) ze geben zugesagt. Sollend ir ordnung getruwlich halten unnd wan sy den dienst nit me behalten, den ein viertel jars zevor absagen unnd ouch dessen vor derselben zit one ein raths sonder willen nit ledig gelassen werden.«

Besonders bemerkenswert ist die Unterscheidung eines Hochbläsers und eines Zuhalters, wobei der erste besser als der zweite besoldet ist. Man wird daraus folgern dürfen, daß die Musikanten des 16. Jahrhunderts in der Regel zweistimmig bliesen, und die weitere Vermutung liegt nahe, daß sich hier schon die akkordische volkstümliche Zweistimmigkeit ausgebildet habe, für die aus der Literatur der Zeit noch kaum Belege beizubringen sind.

Ein etwas leichter Patron scheint Hans Streif von Weil in Württemberg gewesen zu sein, welcher »trumpeter von dem Rat uff sin bitten zu turnbläsern und wächtern angenommen, daruff er uns den 21. März 1545 an den dienst geschworen, hat auch denselben by den XX wuchen versehen«, ist dann aber von einem erbetenen Urlaub, »unbetrachtet siner eer und eides nit me widerkommen« [2]).

1) Nach dem Basler Urkundenbuch X. hsg. v. R. Thomen S. 335ff.

2) Ebenda S. 337.

Der Rat besoldete nicht nur seine eignen Musiker, sondern beschenkte im 15. und 16. Jahrhundert bei Besuchen durch hohe Gäste in üblicher Weise auch die Spielleute, die diese mit sich führten. Bei Empfang des Kaisers Friedrich am 8. September 1473 wurden den zur »*cantzlye imperii*« gehörenden »pfifferen und trumpeteren 10 gulden«, dem »herolt Kilian 4 gulden« gegeben, beim Einzug des römischen Königs Maximilian am 13. April 1493 »den trumpetern und pfiffern 10 gulden«. 1508 »bei Abholung Bruder Fritschius«, einer Fastnachtpuppe, die im Scherz von den Baslern den Luzernern gestohlen worden war und von den letztern mit großem Pomp zurückgeholt wurde, findet sich der Eintrag:

»Item 48 lib. 12 s 8 d den weyblen, botten, spillutten und narren geschenckt«[1]).

1601 erfahren wir die Namen einiger Basler Musiker, die am 13. Mai »supplicieren, die frömbden hie in würtzheusern haltende spielleute hinwegzuschaffen«. Die Supplikanten sind Johann Dittelbach und mithaffte, nämlich Matthias Dittelbach, Jacob Dittelbacher, Bernhardtus G. Gall, Hans Georg Baumgarttner, Blasius Reindle und Henricus Harkger[2]). Die Klagen über die Konkurrenz der Fremden, die ja überall, in allen Städten erhoben wurden, wiederholen sich in späteren Zeiten noch mehrmals. Am 1. Februar 1738 beschweren sich Melchior Waltz, Heinrich Berré, Andreas Seuil und Friedrich Brändlin beim Kleinen Rat über die »Stümpleren Hintersässen«, weil diese den bürgerlichen den Verdienst wegnähmen, »die wir uns doch so schulden als willig bei allen sowohl Kirchen-Frohn und Doctor-Musiquen zu sagen gratis, auf allerhand Instrumenten gebrauchen lassen, wie nicht minder der Ehrenden Zugang in das hochlöbliche Collegium musicum haben.« Sie wünschen, daß »wir Burger zu allen Hochzeithen, Tänze und Musiques verdinget werden.« Zur Erklärung muß beigefügt werden, daß nach der Zunfteinteilung, in die noch im 18. Jahrhundert jeder Bürger eingeordnet sein mußte, die Musiker der akademischen Zunft zugehörten; wenn sie das akademische Bürgerrecht erhielten, wurden sie dazu verpflichtet, bei den öffentlichen Aufführungen, insbesondere bei den »akademischen Musiquen, als bey Einführung des Rectors des Decans Philosophici unter der Direktion des Professoris Musices«[3]) mitzuwirken. Erfolg scheinen die Klagen der Musiker nie gehabt zu haben, der Rat war in diesem Punkt schon immer für Gewerbefreiheit.

Bis ins zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts lassen sich von der Stadt besoldete Bläser nachweisen. Sie wurden in der späteren Zeit namentlich als Turmbläser verwendet, als was sie schon im 16. Jahrhundert bezeichnet werden. Daß auch in Basel die schöne Sitte des Blasens vom Turm herab am Morgen und Abend bis ins 18. Jahrhundert hinein sich erhalten hat, geht aus folgendem, am 6. April 1748 gefaßten Beschluß des Kleinen Rates der Stadt hervor:

»Sollte von löbl. Dreieramt der [städtischen Finanzkommission] sämmtlichen Thurmbläseren, daß sie bei Straf der Inn Behaltung ihres Salarii künftigs

1) Nach den gedruckten Chronikalien der Ratsbücher, Basler Chroniken, Bd. IV 1890. S. 73, S. 82 u. S. 161.

2) Das gesamte Material über diese Beschwerdesachen in den Akten: Handel und Gewerbe KKK 6.—

3) Aus einem Schreiben des Rektors der Universität De la Chenal vom 25. Juli 1795.

ihr Ambt beszer tun, auch gewohnlichen massen, sowohl des Abends als Morgens geistliche Lieder blasen, angezeigt werden«[1]).

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein scheinen sie aber bei allen offiziellen Taten mitwirken haben zu müssen, wenigstens ist dies aus dem Jahre 1748 für den jährlichen Bannritt, bei dem die den Namen »Gescheid« führende Grenzsteinkommission die Grenze abritt, urkundlich belegt[2]).

Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an wurden die Bläser (wie an vielen Orten der reformierten Schweiz) auch zur Unterstützung des Kirchengesangs verwendet. 1663 bittet Bernhard Bechler, Trompeter und Musikus aus Magdeburg, um Gehaltserhöhung, da er dazu angestellt worden sei »bei dem Kirchengesang im Münster allhier mitzublasen des Zinkens umb mehrere Erhaltung des Gesangs willen[3]).«

1705 wird der Gesang durch »Posaunisten« unterstützt im Münster, zu St. Peter und St. Theodor, und die St. Leonhardtskirche wünscht ebenfalls solche Unterstützung; als Bläser an der letzteren werden genannt 1706 Sebastian Büchler Zinkenist, Moses Löre Posaunist, 1762 Joh. Heinrich Keller Zinkenist (Kirchenakten J. 14). — Den 6. November 1710 wird bestimmt, daß die, wie es scheint, bis dahin zu St. Martin als Turmbläser angestellten Waltz und Bächlin »nebst Hauser dem Posaunisten« auf dem Münster gebraucht werden sollen. Waltz wird als »Direktor« bezeichnet. (Kirchen Akten J. 3).

Um Erhaltung der Blasmusik und für Nachwuchs an Bläsern scheint man ernstlich besorgt gewesen zu sein. Nach dem Kleinen Rats-Protokoll machte das Musikkollegium, das in allen städtischen Musikangelegenheiten die kompetente Instanz war, eine Eingabe um Geldunterstützung für einen Knaben namens Butsch, der während fünf Jahren bei seinem Lehrer Waltz Posaune und Zinken lernen solle, wofür Waltz 200 Pfund forderte. Darauf erfolgte am 6. April 1748 der Beschluß, es solle »der junge Butsch under der Direktion eines lobl. Collegii Musici bei dem H. Waltz, umb dehne sowohl in dem Posaunen- als sonderheitlich auch in dem Zinkenblasen zu unterrichten, in die Lehr verdungen und von Seiten meiner G. HH. (gnädigen Herren) das Lehrgelt für ihne bezahlet, dabei aber diesem jungen Butsch, dasz er sich bei Verlust seines Burgerrechts in seiner erlernenden Kunst auf jeweiligen Befehl zu obrigkeitl. Gebrauch bereit halte, insinuieret werden.«

1800 zeigte die Verwaltungskammer im Kantonsblatt an, die Besoldung der Zinkenisten solle mit Ende des Jahres aufhören. Der Antistes wurde aber vom Kirchenrat beauftragt, Vorstellungen zu machen, denn die Zinkenisten seien sonderlich im Münster zur Unterstützung des Gesanges (neben der Orgel) sehr nötig. Entgegen der Meinung Riggenbach's, dessen »Kirchengesang in Basel«[4]) wir diese Mitteilung entnehmen, scheint er nochmals Erfolg gehabt zu haben, denn 1814 wird noch eine Zurechtweisung der beiden Bläser im Münster Munzinger und Meyer erwähnt, denen mit Dienstentlassung gedroht wird. Vielleicht ist sie erfolgt, jedenfalls sind die Kirchenbläser bald nachher verschwunden. Früher schon, wahrscheinlich noch vor Abschluß des 18. Jahrhunderts, scheint die Sitte des Turmblasens den neuen Anschauungen zum Opfer gefallen zu sein.

---

1) Freundl. Mitteil. d. Herrn Dr. Th. Burckhardt-Biedermann.
2) Katalog der Musikinstrumente im Histor. Museum Basel S. 10.
3) Nach P. Mayer, Basl. Jahrbuch 1884, S. 181. (St. 77. C. 2.)
4) Beitrag z. vaterl. Geschichte. IX. S. 471.

Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert.

Von

Amalie Arnheim.

(Berlin.)

Ebenso wie in Deutschland ist auch in Frankreich der Geschichte des einstimmigen Kunstliedes im 17. Jahrhundert erst in jüngster Zeit von den Musikhistorikern mehr Beachtung geschenkt worden. Während sich die französischen Literarhistoriker schon früher eingehend mit den Dichtern des 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigten, ist für den Musikgelehrten noch viel zu tun übrig geblieben, und man hat erst in den letzten Jahren begonnen, durch kleine Spezialarbeiten eine Geschichte des französischen Liedes vorzubereiten. Daher steht an musikhistorischen Werken dem Bearbeiter des einstimmigen französischen Liedes noch keine reiche Literatur zur Verfügung. Julien Tiersot's: *Histoire de la chanson populaire en France* (Paris, 1889) bringt nur in den Kapiteln: »*Les chansons de danse*«, »*La chanson à boire*«, »*La chanson populaire et la monodie française*« einiges Wichtige für die Entwicklung des Kunstliedes, stellt aber die Geschichte des Volksliedes selbstverständlich in den Vordergrund. Weckerlin's: *Les chansons populaires du Pays de France* (Paris, 1903) enthalten auch einige für das einstimmige Kunstlied in Betracht kommende historische Bemerkungen. Lavoix fils gibt in seinem Buch: *La musique française* (Paris, 1891) eingehendere Berichte, die an der Hand der Sammlungen selbst nachgeprüft werden konnten. Michel Brenet's: *Les concerts en France sous l'ancien régime* (Paris, 1900) ist durch die Aufzeichnung von weniger bekannten Quellen wichtig, deren Studium für die Geschichte des Liedes unerläßlich sind. Wertvoll ist auch eine holländische Publikation: *Musique et Musiciens au XVII. siècle* par W. J. Jonckbloet et J. P. N. Land (Leyden, 1882), welche den Briefwechsel und die musikalischen Werke des niederländischen Dichters Constantin Huygens enthält und über die bekanntesten französischen Liederkomponisten des 17. Jahrhunderts, die mit Huygens in Verbindung standen, interessante Aufschlüsse gibt.

Eine ausführlichere Mitteilung und Kritik aller Werke, die mit mehr oder minder eingehenden Bemerkungen für die Geschichte des französischen Liedes in Betracht kommen, würde hier zu weit führen. Es seien aber von neueren französischen Werken eine Publikation der *Société des anciens textes français*, und zwar *Chansons du XV siècle* par Gaston Paris et Auguste Gevaert (Paris, 1875), Vanderstraeten: *La musique aux Pays-Bas* (Brüssel, 1867—88), Nuitter et Thoinan: *Les origines de l'opéra français* (Paris, 1886), Henri Quittard: *Henry Dumont* (Paris, 1906) wenigstens erwähnt, von älteren Werken De la Borde: *Essay sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780), die Vorreden in den Chansonsammlungen des 17. u. 18. Jahrhunderts usw. Namentlich ist hier die Vorrede zu der *Anthologie française*[1]) aus dem Jahre 1765 zu nennen. Herausgeber ist Monnet, der bekannte Mitbegründer der *Opéra comique* als eines selbständigen Theaters. Die Vorrede, von Meusnier de Querlon[2]), gibt einen guten Überblick über die Entwicklung der

1) *Anthologie françoise ou Chansons choisies depuis le 13. siècle jusqu'à présent. Précédées d'un mémoire historique sur la chanson* par Meusnier de Querlon. (Paris, 1765.) 3 Bände.

2) Querlon war Redakteur der *Gazette de France* und der *Petites affiches de Province*.

Chansons vom 13.—18. Jahrhundert, hauptsächlich freilich vom literarischen Gesichtspunkt. In Deutschland sind für die früheren Jahrhunderte und für die Entstehung der Liedformen die rühmlich bekannten Arbeiten von F. Wolf[1]) und K. Bartsch[2]) zu nennen, auch ein Werk von Karl Ernst Schneider: »Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung« (Leipzig, 1863—65) wenigstens als Versuch zu erwähnen.

Von literarischen Quellen seien noch Titon du Tillet, *Le Parnasse françois* (Paris, 1732), die biographischen Arbeiten über Ronsard[3]), Malherbe[4]) usw. hervorgehoben, außerdem ein Aufsatz von Ch. Comte und P. Laumonier in der *Revue d'histoire littéraire de la France* (1900): *»Ronsard et les musiciens du XVI siècle«*.

Von kleineren Spezialarbeiten sind ein Aufsatz von J. Tiersot: *Ronsard et la musique de son temps* (Sammelbände der IMG. 1902—03) eingesehen worden, einige Arbeiten im *Bulletin français de la société internationale de musique*, die erst kürzlich erschienen sind: *L'humanisme musical en France au XVIe siècle* von Paul Maria Masson (1907), *Les airs de cour d'Adrien le Roy* von Janet Dodge (1907), *La première comédie française en musique* von Henri Quittard (1908), Arbeiten, nach deren Titel man Aufschlüsse für die Geschichte des einstimmigen Liedes kaum vermuten konnte. Hauptquelle für diese Mitteilungen sind aber die Sammlungen selbst mit ihren kulturhistorisch oft wichtigen Vorreden, außerdem Marin Mersenne's *Harmonie universelle* (Paris, 1636—37) und die für das 18. Jahrhundert wichtige Gesangschule von Bénigne de Bacilly: *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois* (Paris, 1679) die noch kürzlich von Hugo Goldschmidt in seiner »Lehre von der vokalen Ornamentik« (Charlottenburg, 1907) herangezogen worden ist.

Es ist bekannt, daß die ersten einstimmigen Kunstlieder in Frankreich von den Troubadours und Trouvères gedichtet, komponiert und gesungen wurden. Ebenso wie bei den deutschen Minnesängern zeigt sich auch hier das Streben nach eigner Poesie und einer Musik mit stärker ausgeprägtem, persönlichem Charakter, die sich neben dem Volksliede entwickelt.

Zuerst sind Dichter und Komponist dieselbe Person, nach und nach findet aber eine deutliche Trennung zwischen Wort und Vertonung des Wortes statt, die von Jahrhundert zu Jahrhundert zunimmt. Das 14. Jahrhundert bringt noch einige Beispiele des Zusammenwirkens. Guillaume de Machault und Jehan de Lescurel[5] sind noch Dichter und Komponisten ihrer ein- und mehrstimmigen Lieder. Dann werden aber die Aufgaben für die Kunst des Dichters immer größer. Die Regeln vermehren sich, es entstehen neue Formen, die *ballade*, das *rondeau*, der *chant royal*, der *lai* usw., alle nur für den Gesang, für eine musikalische Wiedergabe bestimmt.

Durch den Fortschritt der allgemeinen und literarischen Kultur wird eine Scheidung zwischen Volks- und Kunstlied immer mehr bemerkbar, und schon Eustache Deschamps, ein Dichter des 14. Jahrhunderts, sagt:

1) F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen u. Leiche. Heidelberg, 1841.

2) K. Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. Leipzig, 1870.

3) *Œuvres complètes de Ronsard*, Edition Blanchemain. (Paris, 1867.) VIII. Band. *Etude sur la vie de P. de Ronsard.*

4) Malherbe, *Œuvres poétiques* (Edition Blanchemain). Racan, *Œuvres.* (Paris, 1875.)

5) Von Jehan de Lescurel ist ein Rondeau: *»Plainte de celle qui n'est pas aimée«* in den *Chansons de la vieille France, vingt mélodies et chansons du XIIIe au XVIIe siècle*, herausgegeben von Julien Tiersot, neugedruckt.

»Est à scavoir que nous avons deux musiques, l'une artificielle et l'autre naturelle« [1].

Aber bis in das 16. Jahrhundert hinein bleibt der Name des Monodisten, des Komponisten einstimmiger Kunstlieder, wie der des Volkslieddichters ungenannt, und nur die Arbeit der Dichter wie der Komponisten lebt in den musikalischen Sammlungen ihrer Zeit weiter [2]. So findet man z. B. Dichtungen Ronsard's, Malherbe's, Marot's und anderer Dichter des 16. Jahrhunderts in den Sammlungen von Attaignant, Le Roy und Ballard, ohne daß ein Name erwähnt ist.

Ronsard, der *prince des poètes*, wie die Akademie der *jeux floraux* von Toulouse ihn nannte, das Haupt einer Dichterschule, der man später den Namen *Pleiade* gab, ist vielleicht der einzige, der als Dichter mehrstimmiger Sonette und Madrigale neben den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit genannt wird. Aber aus dem 16. Jahrhundert ist uns nur ein einziger Band mit *chansons monodiques* erhalten, in dem auch Ronsard als Dichter vertreten ist, und der bis vor kurzer Zeit in der Bibliothèque royale in Brüssel aufbewahrt wurde, jetzt aber verschwunden sein soll. In dem Titel dieser Sammlung [3]) heißt es weiter, daß sie die verschiedensten beliebtesten Verse alter und moderner Dichter enthalte, denen auf eine neue Art ihre alte Melodie untergelegt worden sei, damit sie überall gesungen oder durch Instrumente vorgetragen werden könnten. Ob diese Sammlung, in der weder der Name eines Dichters noch eines Komponisten genannt ist, tatsächlich Melodien enthält, die für eine einzige Stimme komponiert wurden, ist nicht mehr festzustellen. Jedenfalls gehört diese Sammlung zu den sehr seltenen Beweisen, daß einstimmige Melodien schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesungen und gedruckt wurden. Im allgemeinen war fast aller Kunstgesang in dieser Zeit noch polyphon, die Volksmelodien wurden im 16. Jahrhundert als Lied mit Text noch nicht einzeln gedruckt. Ein Sologesang bestand meist aus Entlehnungen der polyphonen Werke. Gewöhnlich wurde die obere Stimme gesungen und, je nach dem persönlichen Geschmack des Sängers, durch Verzierungen etwas verändert. Die andern Stimmen, entweder von einem oder mehreren Instrumenten vorgetragen, bildeten die Begleitung. Zu dieser bediente sich der Sänger der Laute oder der Gitarre, und als eine der ersten Formen des Sololiedes tritt in allen Ländern Europas, auch in Frankreich, fast allgemein eine Bearbeitung der Madrigale für Solostimme und Lautentabulatur auf, von denen Sammlungen erhalten sind.

In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts beginnt nun eine neue Liedgattung in Frankreich, die *Airs de cour*, als Sololied zur Laute, die Be-

1) *Art de dictier et fère chançons, ballades, virelais et rondeaulx.* Vgl. J. Tiersot 1 (Histoire etc.): a. a. O. p. 430. Über Deschamps: *Poésies morales et historiques d'Eustache Deschamps* (édition Crapelet, 1832).

2) J. Tiersot 1: a. a. O. p. 432.

3) *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de Voix-de-Ville, tirées de divers autheurs tant anciens que modernes, auxquelles a été nouvellement adaptée la musique de leurs chants communs afin que chacun les puisse chanter en quelque lieu qu'il se trouvera tant de voix que sur les instruments.* Par Jehan Chardavoine de Beaufort en Anjou. (A Paris, Claude Micart, au clos Bruneau, à l'enseigne de la Chaise, 1576). Vgl. J. Tiersot 1: a. a. O. p. 228 u. Tiersot 2: (Ronsard etc.) a. a. O. p. 132.

arbeitungen mehrstimmiger Madrigale zu verdrängen[1]). Auf diese *Airs de cour*, in deren Namen schon das Bestreben ausgedrückt ist, eine mehr künstliche und künstlerische Form des Liedes gegenüber den *voix de ville* zu schaffen, blieb die Volksmusik nicht ohne Einfluß, und bald finden sich unter der Bezeichnung *air de cour* die verschiedenen musikalischen Liedformen vereinigt. So gab Adrian le Roy[2]) 1571 ein *Livre d'airs de cour mix sur le Luth* heraus. In der Vorrede, die Katharina von Clermont, einer *comtesse de Retz*, gewidmet ist, sagt er, daß er dieses kleine Werk von leichteren *chansons de la cour* — früher *voix de ville*, jetzt aber *air de cour* genannt — ihr, als geschickter Lautenspielerin zueigne, und daß, wenn auch die musikalischen Harmonien nicht den ersten Meistern an die Seite zu stellen seien, die Texte wenigstens den bedeutendsten Dichtern — Ronsard, Desportes und anderen — zugehörten.

Voraussichtlich hat sich Le Roy's Tätigkeit darauf beschränkt, die Begleitung der Lieder auf die Lautentabulatur zu übertragen und zuweilen die 2. Strophe in der Begleitung etwas zu verändern[3]). Ob die Melodie der Lieder von Le Roy selbst herrührt oder der Volksmusik entnommen wurde ist nicht genau festzustellen. Jedenfalls sind einige Melodien nicht volksliedmäßig. Versuche eines rezitativischen Stiles usw. zeigen das Bestreben und den Wunsch, neue Wege zu entdecken und einzuschlagen. Die Sammlung besteht aus 22 Nummern, enthält Gedichte von Ronsard, Baïf[4]), Desportes[5]), Sillac, Pasquier[6]), und es ist hervorzuheben, daß die Dichter bei einigen Liedern genannt sind. Auf die Dichtungen selbst hier näher einzugehen, würde zu weit führen; dem Inhalte nach sind es vorwiegend Liebeslieder und Naturschilderungen. Interessant ist nun ein Vergleich der Komposition des Liedes von Ronsard: »*quand ce beau printemps je voi*« in der Sammlung bei Le Roy 1571 und in dem schon mehrfach erwähnten *Recueil* einstimmiger Lieder bei Chardavoine 1576. Da sich die Melodie bei Chardavoine in einer Ausgabe der *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres, mises en musique par Nicolas de la Grotte, vallet de chambre et organiste*

1) Schon aus früherer Zeit haben sich Kompositionen für Solostimme und Laute in Spanien erhalten. Ein Beispiel dafür sind die spanischen Romanzen und portugiesischen *Villanciros* von Luis Milan aus dem Jahre 1536 in *Les Luthistes espagnols du XVIe siècle* par G. Morphy. (Leipzig, 1902.)

2) Adrian Le Roy war Lautenspieler, Komponist und einer der berühmtesten Musikdrucker in Paris. Man findet seinen Namen neben dem seines Schwagers Rob. Ballard als *Imprimeur du Roy* auf allen Liedsammlungen jener Zeit. Vgl.: Michel Brenet: *La librairie musicale en France.* etc. (Sammelbände der IMG. VIII. 3. p. 401 ff.)

3) Dieselbe Eigentümlichkeit, Veränderung der zweiten Strophe, auch bei den spanischen Romanzen in der schon zitierten Publikation von Morphy.

4) Baïf: *Œuvres en rime.* Herausgegeben von Marly-Laveaux (Paris, 1881—91) 5 Bände.

5) Desportes: *Oeuvres*, herausgegeben von Michiels. (Paris, 1858.) Desportes ist bekannt als Verfasser des Gedichtes: *Rosette, pour un peu d'absence*, das sich bereits, einstimmig gedruckt, in der schon erwähnten Sammlung von Chardavoine (1576) findet. Zu einer fünfstimmigen Komposition ist das Gedicht von Jan Sweelinck verarbeitet (Neuausgabe von Max Seiffert). Auch Heinrich Albert hat den Text, in der Überarbeitung von Simon Dach, in den »*Arien*« benutzt. Er ist als Nr. 21 in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« (Bd. XIII. 1904) mit der Überschrift: *Rosette, pour un peu d'absence* etc. neugedruckt.

6) Über Pasquier: Mersenne: (Seconde partie. Livre cinquième) pag. 432.

du Roy (Paris, Le Roy et Ballard 1575)[1] findet, so ist sie voraussichtlich zu jener Zeit im Publikum beliebt und verbreitet gewesen und nicht original, während Le Roy's Melodie jedenfalls Kunstmusik ist und durch die Lautenbegleitung ganz anders wirkt, obgleich das tonliche Material beider Lieder fast dasselbe ist. Beide Melodien[2]) haben den eigentümlichen Taktwechsel, der ein Kennzeichen für die ein- und mehrstimmigen Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts ist.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wird die Vereinigung der *poésie savante* mit einer *musique savante*[3]) immer enger. Zwar sind schon im 16. Jahrhundert die *Œuvres musicales*, die **Baïf** für die Sitzungen seiner literarischen Vereinigung schrieb[4]), Gesänge zur Laute, Chansons, in denen der Dichter mit den bedeutendsten Komponisten wetteifert. Doch ist es charakteristisch in der Geschichte der französischen Literatur, daß die Musik nach und nach die Poesie und selbst die Dichter fast in den Hintergrund drängt, gerade das Gegenteil der Vorgänge im 18. Jahrhundert, wo z. B. in der dramatischen Musik, der *opéra comique*, der Musiker oft gegen den Dichter zurücktritt.

Der Einfluß der *chanson populaire*, der nach einer Trennung von Lyrik und Musik abgenommen hatte, macht sich dann in der Zeit der Regierung Ludwigs XIV. wieder geltend. Die Dichter machen Verse, *destinés à être mis en chant*[5]), Chansons über einen bestimmten *timbre*.[6]) Damit ist eine der Eigentümlichkeiten der französischen Liedkomposition im 17. und 18. Jahrhundert näher charakterisiert. Dadurch, daß derselben Melodie verschiedene Texte untergelegt wurden und es für denselben Text die verschiedensten Melodien gab, ist es sowohl bei den Volksliedern als auch bei den Kunstliedern oft nicht mehr möglich, die ursprüngliche Zugehörigkeit festzustellen. Ein genauer Einblick in die *Chansonniers* des 17. und auch des 18. Jahrhunderts, die als Überschrift einen solchen *timbre* bringen[7]), dürfte dieses bestätigen. Dazu kommt noch die Sitte des sogenannten Parodierens oder Parolierens, d. h. Instrumentalstücken Liedertexte unterzulegen, und es ist kein Zweifel, daß ein Teil der *Chansons à danser* und *Chansons à boire* in den einstimmigen Sammlungen des 17. Jahrhunderts aus solchen Instrumentalstücken besteht, wie noch später gezeigt werden soll.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts nun, das in Frankreich durch Corneille, Racine, Molière usw. literarisch und dramatisch so Bedeutendes schuf, macht auch die Musik eine große Wandlung durch. Infolge der politischen Wirren, durch die Kämpfe der katholischen und protestantischen Kirche ist am Ende des 16. Jahrhunderts der Einfluß Spaniens größer als der Italiens. Aber in Spanien war die Zeit der großen musikalischen Schulen vorüber. Daher bevorzugte man auch in Frankreich die leichtere Art der Melodie, und es ent-

---

1) J. Tiersot 2: a. a. O. p. 135.

2) Melodie bei Chardavoine vgl. Tiersot 2: a. a. O. p. 135; bei Le Roy vgl. *Bulletin français de la S. I. M.* III année No. 11 pag. 1136.

3) J. Tiersot 1: a. a. O. p. 440 ff.

4) Bekanntlich wurde diese Vereinigung 1570 durch königliches Patent zu einer *Académie de poésie et de musique* umgewandelt.

5) J. Tiersot 1: a. a. O. p. 440.

6) Pierre Perrin: *Les œuvres de Poésie* (Paris, 1661) Au lecteur, p. III.

7) D. h. Die erste Versreihe eines bekannten Liedes, nach der das neue Gedicht gesungen werden soll.

stehen die Sammlungen von 2-, 3- und 4-stimmigen Tanz-, Trink- und Liebesliedern, die uns zum Teil noch erhalten sind[1]). Nach und nach macht sich aber wieder italienischer Einfluß geltend. Der Hauptwert wird auf die Kunst des Gesanges gelegt, das Interesse wird wieder für die Musik größer als für die Dichtungen. Laute, Gitarre, Theorbe, auch das Klavier, das freilich am Ende des 17. Jahrhunderts wieder für ungeeignet galt[2]), sind die Instrumente für die Begleitung und dienen zur Unterstützung der Lieder für eine und mehrere Stimmen. Auch der musikalisch künstlerische Geschmack hat Fortschritte gemacht. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts bestehen die einstimmigen Liedersammlungen nur aus den *airs de cour*, später aus den sogenannten *brunettes*, kleinen Liedern mit pastoralem Charakter, die gegen das Ende des 17. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte 18. Jahrhunderts sehr beliebt waren und ihren Namen von dem Refrain eines der ältesten Lieder: *Le beau berger Tircis* herleiten sollen[3]).

Durch den großen Einfluß, den das Theater und in der dramatischen Musik Lully ausübten, bildete sich nun auch ein kunstverständigeres Publikum, das eine künstlerische Art von Vokalmusik forderte, nicht so schwierig wie die Opernarien, aber geeignet für Haus- und Konzertmusik. So entstehen die Lieder und Romanzensammlungen, die Kantaten, die dann aus dem 18. Jahrhundert in großer Anzahl erhalten sind.

Die einstimmigen Liedersammlungen mit Lautenbegleitung aus dem 17. Jahrhundert, von denen einige interessante ausführlich besprochen werden sollen, sind verhältnismäßig zahlreich und durchweg vorzüglich erhalten. In künstlerischer Weise gedruckt und ausgestattet, zeichnen sie sich durch schwungvolle Widmungen aus, die fast nur an fürstliche Personen, an die Umgebung des Königs oder an diesen selbst gerichtet sind. Den Vorreden folgen meist verschiedene Lobgedichte für den Komponisten oder Herausgeber, wie sie ja im 17. Jahrhundert aus den Liedersammlungen und Suitensammlungen in Deutschland bekannt sind. Diese Sammlungen befinden sich zum größten Teil auf den Bibliotheken in Brüssel und Paris.

Unter den Komponisten dieser *airs de cour mis en tablature de Luth* wäre zuerst Antoine Boësset zu erwähnen, dessen Sammlungen aus den Jahren 1620, 1621, 1623, 1624, 1626, 1628, 1632 eingesehen worden sind. Boësset galt unter seinen Zeitgenossen für einen sehr bedeutenden Komponisten. Wir wissen das durch Mersenne, der denjenigen, *qui veulent apprendre à faire de bons airs*, den Rat gibt, *d'imiter les meilleurs maîtres tel qu'est maintenant le Sieur Boësset, que toute la France considère comme un Phoenix en cette matière*[4]). Auch von dem Dichter Constantin Huygens sind Briefe an Boësset erhalten, als er diesem die Korrektur seines musikalischen Werkes *Pathodia*, über das noch ausführlicher zu sprechen ist, anvertraut und ihn zu seiner *infinie fertilité de son esprit*[5]) beglückwünscht. In bezug auf das Leben

1) H. Lavoix fils: a. a. O. p. 180 ff.

2) ibidem p. 183.

3) »*Le beau berger Tircis*« ist mit dem Titel *Vilanelle* in dem *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* (Paris 1661) gedruckt. Vgl. auch Bourdelot *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent: en quoi consiste sa beauté.* Tome III. (Amsterdam, chez M. Charles Le Cene. 1725, p. 96: »*Le beau berger Tircis attribué tantôt à Camus, tantôt à Lambert.*

4) Mersenne: a. a. O. Seconde partie. Livre VI. p. 363.

5) W. J. Jonckbloet et J. P. N. Land: a. a. O. Correspondance X vom 5. November 1640.

Boësset's wäre noch hinzuzufügen, daß, nach einem Briefe an Huygens, Boësset noch im Mai 1646 lebte, also nicht wie Fétis und nach ihm Eitner meint, schon 1643 gestorben ist[1]). Auf den Titeln der Liedsammlungen nennt sich Boësset *maistre de la musique de la chambre du Roy et de la Reyne.* Er schrieb aber auch eine Reihe von Balletten für den Hof, die nach Fétis und Eitner für verschollen galten. In den Liedsammlungen befindet sich nun ein großer Teil dieser Ballette zwischen den *Airs de cour* eingestreut, für Gesang und Lautenbegleitung eingerichtet, sie sind also glücklicherweise wenigstens zum Teil nicht verloren gegangen.

Die Lieder Boësset's sind im Stile ihrer Zeit geschrieben. Ursprünglich wohl meist für mehrere Stimmen gedacht, ist die Oberstimme der Gesangstimme zuerteilt, die übrigen Stimmen sind auf die Laute zur Begleitung übertragen, genau so wie es schon im 16. Jahrhundert bei Le Roy und noch früher bei den Spaniern zu finden ist. Dem Inhalt der Texte nach sind die Lieder vorwiegend Liebeslieder. Auf originale Kompositionen für eine Solostimme weisen die Lieder im Rezitativstil hin, die sich in dieser Zeit, offenbar durch den Einfluß des dramatischen Stiles der Italiener, im Gegensatz zu der Chansonkomposition großer Beliebtheit erfreuten und als künstlerischer galten[2]). Auch die später sehr verbreitete Form der Dialoge findet sich bereits mehrfach und verschiedenartig bei Boësset: unter ihnen fällt besonders der *Dialogue d'un amant et de ses yeux* durch den eigentümlichen Text: *Mes yeux où sont vos pleurs* auf[3]) In der Sammlung von 1620 begegnet man dem Namen Guédrons[4]), des Schwiegervaters von Antoine Boësset; in denen von 1626 und 1628 dem Namen Richard als Komponisten von *Airs*, wohl François Richard, *compositeur de la musique du chambre de roy*, von dem 1637 eine Sammlung *Airs de cour* erschienen ist, die noch ausführlich besprochen werden soll. Auch einige wenige *Airs* von Boësset Fils, dem Sohne Antoine Boësset's, sind in der Sammlung von 1632 aufgenommen. Jean Baptiste Boësset, der berühmteste der Boëssets[5]), war um 1612 geboren, also im Jahre 1632 noch ein jugendlicher Komponist von 20 Jahren.

Für die deutsche Liedkomposition ist Antoine Boësset deshalb interessant, weil eines seiner Lieder: *du plus doux de ces traits*[6]) von Heinrich Albert mit dem Titel: Von der gnadenreichen Menschwerdung zum Text »Unser Heil ist kommen« benutzt worden ist. Boëssets *Air* befindet sich in seiner Sammlung von 1632, für eine Solostimme mit Lautenbegleitung, und die Parodierung Alberts nach 11 Jahren ist jedenfalls ein Zeichen für die Beliebtheit und die Verbreitung von Boësset's Melodie. In

1) W. J. A. Jonckbloet: a. a. O. p. XXIV; p. CLVII.

2) ibidem: p. LXX; LXXX, Brief von Mersenne an Huygens vom 29. November 1640.

3) *Airs de cour avec la tablature de Luth* de Antoyne Boësset, Surintendant de la musique de la chambre du Roy et de la Reyne. Treizième Livre. à Paris .... (1626.) p. 32.

4) Michel Brenet: a. a. O. p. 43. Vgl. auch: Weckerlin, *Musiciana* (Paris, 1890) p. 214.

5) Ch. Nuitter et Fr. Thoinan: a. a. O. p. XXXIX. Vgl. auch Wasielewski: Excerpte aus dem »L'estat de la France« bezüglich der Jahre 1661, 1663 u. 1665 (M. f. Musikgesch. XXI. Jahrg. Nr. 8.)

6) Neugedruckt für 5 Stimmen in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« Band XII p. 119. Eitner erwähnt das Lied in Albert's Arien von 1651. Es findet sich aber schon in der Ausgabe von 1643.

derselben Sammlung steht auch Boësset's Lied *Divine Amaryllis*[1]. Daß Mersenne einige *Airs* von Boësset als Beispiel anführt, zuerst einfach und dann verziert, wie es in damaliger Zeit üblich war, ist bekannt.

Die Sammlungen *Airs avec la Tablature de Luth de Etienne Moulinié* (auch Moulinier geschrieben) aus den Jahren 1624, 1625, 1629, 1630, 1635 unterscheiden sich von denen Boësset's dadurch, daß sie außer Airs, Rezitativen, Dialogen, auch *Airs* für Gitarre, *Chansons gasconnes*, *Airs à boire*, *Prières*, *Psaumes*, *Airs italiens*, *Airs espagnols* enthalten. Es sind gemischte Sammlungen von Kunst- und Volksliedern, auch finden sich Stücke aus 2 Balletten, *Le monde renversé* und *Ballet de Mademoiselle*, außerdem eine Gelegenheitskomposition *Air fait sur le mariage de Monsieur le duc de Puillaurans* darunter. Pierre Perrin hat für seine *vers destinés à être mis en musique* oft Etienne Moulinié gewählt[2]. Die in den *Oeuvres de Poésie de Mr. Perrin* von Moulinié vertonten Gedichte, die sich in dem Kapitel: *Diverses paroles de musique pour des Airs de cour*, *Airs à boire*, *Dialogues*, *Noëls*, *Motets et Chansons de toute sorte* finden, gehören aber nicht in diese Sammlungen, die aus einer früheren Zeit stammen.

Das 3. Buch der *Airs* von Moulinié aus dem Jahre 1629 bringt eine Widmung von Mailly[3].

»A Monsieur Moulinié!« Sur ses Airs! ....
Moulinié c'est trop peu de chanter tes louanges
.... *Un seul de tes beaux Airs te met au rang des Anges.*
Leur mérite t'acquiert des hommes immortelz ....

Das 4. Buch, aus dem Jahre 1633, ist Moulinié's Bruder, Antoine Moulinié, einem berühmten Baßsänger, zugeeignet[4]. Loret, der Herausgeber der *Muze historique*[5] — einer Art Zeitung, die in Versen alle wichtigsten Tagesereignisse brachte und viel über Musik und Theater berichtet — schildert den Tod dieses Antoine Moulinié, und wir erfahren auf diese Weise das Todesjahr desselben (1655)[6].

---

1) Text abgedruckt in dem *Recueil des plus beaux vers* etc. 1661. p. 127. Die Worte sind von Desmarets. Neugedruckt in der »Leipziger allgemeinen Zeitung« 1831, für Gesang und Laute; ohne Text bei Oscar Chilesotti: Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts (Leipzig, 1891) Ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst. p. 227.

2) Nuitter et Thoinan: a. a. O. p. 29. Vgl. über Moulinié auch Henri Quittard: Un musicien oublié du XVIIe siècle français: G. Bourignac. (Sammelbände der I. M. G. VI. Heft 3. p. 361.)

3) Wohl l'abbé Mailly, »*secrétaire du cardinal Bichy et l'excellent compositeur en musique*«. Vgl. Henri Quittard: a. a. O. p. 391.

4) Mich. Brenet: a. a. O. p. 61.

5) J. Loret: *La muze historique ou recueil des lettres en vers, contenant les nouvelles du temps, écrite à son Altesse, Mademoiselle de Longueville, depuis Duchesse de Nemours, (1650—1665) nouvelle édition. Revue sur les manuscrits et les éditions originales et augmentée d'une introduction de Notes, d'un Glossaire et d'une table générale alphabétique des Matières et des Noms propres, par Ch. L. Livet.* (*Paris, 1878.*)

6) Vgl. auch J. B. Weckerlin: *Musiciana.* (Paris, 1890) p. 396.

Mais hélas! à propos de musique,
Par une aventure tragique
Dont le bruit jusqu' à moi courut,
Mercredi Moulinié mourut.
Qui possédait par excellenc
Cette harmonieuse science.

Die Art der Liedkomposition Moulinié's ist mit der Boësset's verwandt. Auch von Moulinié hat Heinrich Albert einen Satz, der für seinen Stil charakteristisch ist, in seine Arien aufgenommen, und zwar mit deutschem Text von Andreas Adersbach: »So ist es denn des Himmels Wille«[1]. Mersenne teilt ebenfalls zwei Sätze Moulinié's mit[2]).

Die Sammlung *Airs de cour avec la tablature de Luth* von François Richard aus dem Jahre 1637, der schon als Mitarbeiter in Boësset's Sammlungen erwähnt wurde, trägt eine Widmung an Anna von Österreich; sie beginnt folgendermaßen:

»*L'extrême devoir où m'attache l'honneur que j'ay d'estre à Vostre Maiesté, m'a fait une secrette violence et m'a forcé de présenter à Ses yeux ce qui a eu quelquefois la gloire d'entretenir Ses oreilles* ....«

Über François Richard ist bisher wenig bekannt[3]). Aus dem Titel seines Werkes geht hervor, daß er *compositeur de la musique de la chambre du roi*, und aus der Widmung, daß er jedenfalls ein geschickter Lautenspieler war. Die Sammlung enthält Airs, Rezitative, auch 2 Airs, denen eine Sarabande, nur für Laute eingerichtet, ohne Text unmittelbar folgt, und einen Dialog[4]). Diese sogenannten *Dialogues*, die sich, von Boësset an, fast in allen Liedersammlungen, besonders zahlreich bei Moulinié, finden, stellen meist eine kleine Szene dar, in der die Individualität beider sprechenden Personen durch die Musik zum Ausdruck kommt. Unter den von Pierre Perrin gedichteten *vers destinés à être mis en musique* kommen häufig *Dialogues à deux voix*[5]), sogar ein *Dialogue à trois*[6]) *pour deux Bergères et un Berger*, von dem noch später ausführlich zu erwähnenden Michel Lambert[7]) vor, ebenso ein *Dialogue à deux Dessus et un Basse*, der Königin gewidmet. Oft sind aber die Worte zweier handelnder Personen nur einem Ausführenden anvertraut, der dann durch den Vortrag beide charakterisieren muß, so daß man unter den *airs de cour* ebenso Dialoge, wie Monologe findet, die mit den *airs ordinaires à voix seule* vollkommen übereinstimmen. In der Faktur unterscheiden sich die *Airs* Richard's nicht von den Werken der vorher genannten Komponisten. Ebenso ist auch die äußere Ausstattung die gleiche. Überall ist die Singstimme in Mensuralnoten über der Lautentabulatur aufgezeichnet.

Es erübrigt sich, noch mehr Sammlungen dieser Art anzuführen, da von ihnen kaum etwas Neues zu sagen wäre. Daß aber neben den einstimmigen Liedern mit Lautenbegleitung auch andere Liedsammlungen für eine Stimme vorhanden waren, zeigen die aus der ersten Hälfte und der Mitte des 17. Jahrhunderts erhaltenen *chansons pour danser et pour boire* für eine Stimme,

---

1) Neugedruckt in den Denkmälern D. T. (1903) Bd. I. p. 93 Nr. 15. Zuerst im 4. Teil von Alberts »Arien« 1643, nicht, wie Eitner mitteilt, 1651.

2) Als Beispiele zum Teil abgedruckt bei H. Goldschmidt: a. a. O. Anhang G. p. 45.

3) Vgl. M. Brenet: Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France, (Sammelbände d. IMG. VI. Heft 1. p. 30).

4) Neugedruckt im *Bulletin français de la S. I. M.* IV. p. 522. — *Cloris, attends un peu.* —

5) P. Perrin: a. a. O. p. 237, 238, 240, 241.

6) ibidem: p. 236.

7) *Bulletin français* .... p. 522. Dialog: *Philis, j'arreste enfin mon humeur* neu gedruckt.

von denen sich die aus dem Jahre 1640 von Mollier[1]) einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen hatte. Louis de Mollier (auch Molier und Molière geschrieben) war - nach Loret's *Muze historique* — Dichter, Komponist, Tänzer und Komponist von Balletten[2]) und wird unter den *grands héros de l'harmonie* jener Zeit genannt[3]). Text und Musik dieser Sammlung lehnen sich an das Volkslied an, sind aber, was die Musik betrifft, Originalkompositionen und haben durchweg Tanzcharakter. Daß Mollier auch ein beliebter Komponist von *Airs* war, geht aus dem schon erwähnten *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* hervor, in dem Mollier wiederholt als Dichter und Komponist vertreten ist[4]). Zum Teil hat er auch seinen Instrumentalsätzen selbst Worte untergelegt, wie die Sarabande zu den Worten: *Bien qu'à vos pieds sans cesse je soupire*[5]), ein Menuet und andere Stücke beweisen.

Weniger gerühmt von seinen Zeitgenossen, aber für die deutsche Liedkomposition wichtig, ist ein *Recueil des chansons* von Guillaume Michel, Audiencier[6]), aus dem Heinrich Albert die sechs, als *aria gallica* bezeichneten Lieder in seinen »Arien« entlehnt hat. Es sind die Lieder: *Que Marie est belle*; *Lise assise sur les fleurs*; *Printemps sans ma belle*; *Lisandre au bord de nos ruisseaux*; *J'adore le mérite de la belle Carite*; *Ma chère Phillis les roses et les lys*, bei Heinrich Albert in den »Arien« von 1643 und 1648 dreistimmig, bei Guillaume Michel, als *chanson pour danser*, einstimmig gedruckt. Sie bilden die sechs ersten Nummern des Recueils, sind einfache Strophenlieder, wie alle Tanzlieder in den Sammlungen jener Zeit, und musikalisch in keiner Weise unter ihnen hervorragend. Die Widmung, in ungeschickten Versen, sei teilweise mitgeteilt, weil sie charakteristisch für Michel's geringe poetische Begabung ist. Sie kann den Widmungen und Lobgedichten in den deutschen Lieder- und Suitensammlungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die nicht an die Landesfürsten gerichtet waren, an die Seite gestellt werden und erscheint uns heute, wie der größere Teil der deutschen Widmungen jener Zeit, geschmacklos.

---

1) *Les chansons pour Danser de L. Mollier. A Paris, par Rob. Ballard, imprimeur du Roy pour la Musique, demeurant rue St. Jean de Beauvais à l'enseigne du mont Parnasse (1641). Avec Privilège de sa Majesté.*

2) Loret: a. a. O. p. 240, 170.

3) ibidem: Mars 1663. Lettre XII. Vgl. auch Weckerlin: a. a. O. p. 409.

Lully, Lambert, Hotmann, Molière,
Chacun rare dans sa manière,
Gens en musique renommés
Et qui pourraient être nommés
(Considéré leur beau génie)
Les grands héros de l'harmonie.

4) *Recueil* (1661) a. a. O. p. 34, 35, 38, 94, 116, 127, 130, 140, 142, 143, 165.

5) ibidem: p. 62.

6) *Recueil des Chansons de M. Guill. Michel, Audiencier à Paris, par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant rue St.-Jean de Beauvais à l'enseigne du mont Parnasse. (1636.) Avec Privilège de sa Majesté.*

7) Nr. 20, 21, 22, 23, 24, 25 der Neuausgabe in den Denkmälern D. T. a. a. O. — Die französische Sammlung als Quelle für die Lieder ist in der Neuausgabe noch nicht angegeben.

»*A Messieurs, Chancy*[1]), *Justice*[2]) *et Granion!*«

Favoris du plus grand des Roys
Qui par vos Luths, et par vos voix
Charmez nostre puissant Monarque:
D'Apollon les chers nourissons,
Je vous dédie mes Chansons.
Pour les garentir de la Parque
Ce ne sont que vos Airs si doux,
Aussi n'appartient il qu'à vous
A tirer d'enfer Euridice ....
.... Sur les theâtres plus parfaits
Après de très graves effets
L'on verra une farce comique.
Ainsi faites de mes Chansons
Après les agreables sons
De vostre divine Musique.
Ballard, d'Apollon favory,
Autant que des Muses chery,
Digne professeur de Parnasse:
Me dit dans ce sacré séjour,
A tes chansonettes d'amour:
Je veux quelque jour donner place.
Mais voyant tes beaux Airs, Chancy,
Il demeure froid et transi,
O dieux! Ballard, que veux tu faire?
Ne les faites voler si haut,
Trop pour elle jes crainds le saut
De cet Icare temeraire.
Il me dit: chasse cette peur,
Elles n'auront que du bonheur
Estant à l'abry de Justice:
Ces trois qui peuvent tout charmer,
Sont obligés de les aymer
Si tu leur en faits sacrifice.
Enfin j'escoute ses discours.
Et juge que vostre secours
Les garentiroit de naufrage;
Je vous prie de les cherir,
A vos pieds je les viens offrir
Pour vous rendre foy et hommage.

G. Michel.

Die beiden Epigramme: *A. M. Guillaume Michel, Avdiencier*; *Sur ses Chansons à dancer*, G. S. u. P. G. unterzeichnet, sind ebenso wie die Widmung in einem ganz andern Ton als bei den schon vorher angeführten Sammlungen abgefaßt. Sie lassen den höfischen Ton vermissen, richten sich an Musiker und an das große Publikum.

Das erste Epigramm lautet:

Michel, tes gaillardes Chansons
Passeront pour doctes leçons
A l'esprit le plus poétique,
Et tes Airs auront ce bonheur,
Qu'il n'est point de maistre en Musique
Qui n'en voulut estre l'autheur.

Das zweite:

Au Mesme:
Michel, tes chansons si gentilles
Ne sont propres qu' avec des filles;
C'est trop de chansons pour danser.
A d'autres il te faut penser:
Maintenant, si tu me veux croire,
Fais nous quelque Chanson pour boire.

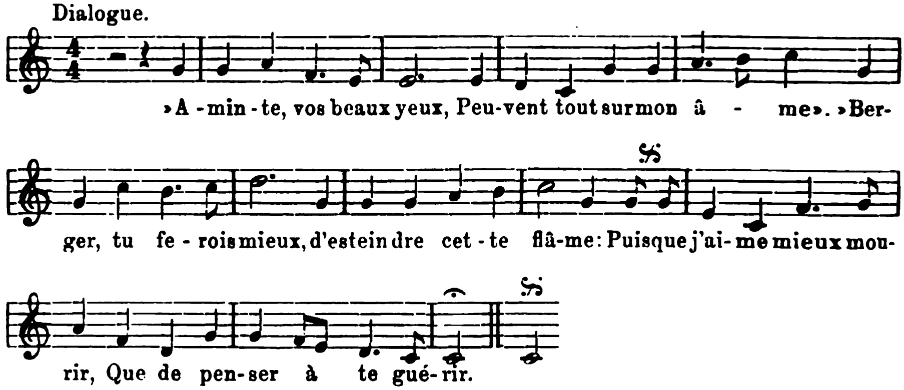
Unter den *Chansons pour danser* wäre auch ein *Dialogue* zu erwähnen, im II. *Livre des chansons* aus dem Jahre 1641, 2 Dialoge für eine Stimme und ein *Dialogue pour boire* für 2 Stimmen. Um zu zeigen, daß auch der

1) Über Chancy: Vgl. Fétis, Eitner, Nuitter et Thoinan: a. a. O. p. L, Mersenne: a. a. O.: *La seconde industrie consiste en l'imitation, à la lecture et à la considération des Airs et des Chants. De ceux qui ont le mieux réussi en cette matière tels que sont entre les François .... Guedron, Boësset, Chancy, Moulinié ...*

2) M. Brenet: a. a. O. p. 61.

Titel *Dialogue* für ein einfaches Strophenlied angewendet wurde, sei ein solches Lied mitgeteilt[1]).

Dialogue.



Das Lied besteht aus 7 Strophen, ist seinem Charakter nach ein Liebeslied, ein Wechselgesang zwischen Jüngling und Mädchen, der von einer einzelnen Stimme ausgeführt wird. Der Text erfordert eine gewisse Leidenschaft des Vortrags, z. B. die Strophe:

»Le temps adoucira
Vostre rigueur extrême.
Plustôt la Seine ira
Contre sa course même:
Car j'aymerois mieux mourir
Que de penser à te guérir[2]).«

Unter den Sammlungen der Tanz- und Trinklieder sei noch ein *Recueil* von Jean Boyer[3]) hervorgehoben, über den noch wenig bekannt geworden ist. Nuitter[4]) erwähnt Boyer unter denjenigen, die am häufigsten gewählt wurden, die Musik für die *ballets de cour* zu schreiben. In einer Sammlung: *Airs de différents autheurs* 1621 trifft man den Namen Boyer neben Boësset, Moulinié, Richard usw.[5]) — Die Lieder sind *Monsieur de Flotte*[6]), *Gentilhomme*

1) *IIe. Livre des Chansons de M. Guill. Michel* .... 1641. pag. 17.

2) Über Guillaume Michel gehen die Mitteilungen bei Fétis u. Eitner auseinander. Die beiden hier benutzten Sammlungen, die sich in Berlin befinden, der *Recueil des chansons* (1636) ist bei Eitner ungenau angegeben, das zweite *Livre des chansons* 1641 irrtümlich zu den *chansons récréatives à voix seule avec la basse* gerechnet. Vgl. Tob. Norlind: Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken. (Sammelbände d. I. M. G. IX. Heft 2. p. 211.) Dort ist Livre 1—3 des *Recueil* (Paris 1636, 41, 47) unter *Audiencier*, G. Michel angegeben.

3) *Recueil de chansons à boire et dancer, Par Jean Boyer, de la Musique de la chambre du Roy, et de la Reyne A Paris. Par Pierre Ballard, Imprimeur de la musique du Roy, demeurant rue St. Jean de Beauvais, à l'enseigne du mont Parnasse. 1636 Avec Privilege de sa Majesté.*

IIe. *Livre des Chansons* .... 1642. Nach Eitner finden sich beide Bände nur in Brüssel und im British Museum. Sie sind aber auch in Berlin (Kgl. Bibliothek).

4) Nuitter et Thoinan: a. a. O. p. XIX.

5) Eitner I. p. 71.

6) Loret: a. a. O. Tome III. p. 162:

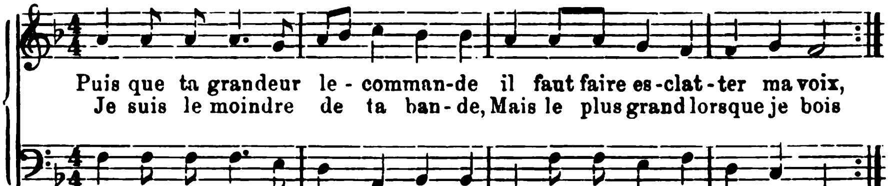
ordinaire de la maison de Votre Altesse, gewidmet. Die Widmung ist sowohl für Boyer, wie für Flotte und auch kulturhistorisch interessant und wird hier teilweise mitgeteilt.

»*Monsieur, A qui pouvois-je plus à propos dédier ce livre de Chansons joyeuses qu'à vous, qui estes l'ennemi mortel de la melancolie, les delices des bonnes compagnies et le roy de l'honneste desbauche? Ne serait-ce pas une extravagance digne d'un mauvais Musicien, de mettre à la teste d'un recueil de differents Airs, le nom de quelque venerable, qui n'eust peu lire une page de mon livre, sans craindre de perdre la gravité et la marque qui est deuë à la dignité de sa charge? Quand je publieray mes discours de philosophie, auxquels je travaille, comme tout le monde scayt, avec tant de contention d'esprit; quand je mettray au jour mes meditations politiques, qui me font perdre ordinairement comme vous scavez le repos et le repas, je me propose de les adresser à nos magistrats et aux ministres d'estat: Mais aujourd'hui l'on me pardonnera facilement et le public trouvera bon, s'il luy plait, que je desdie des chansons à boire à un buveur eternel et des pièces de raillerie à un goinfre de haut appareil, qui leur scait donner un tel prix qu'elles pourront passer doresnavant pour des pièces d'importance; de vray il faut advouer que les airs de table ne peuvent trouver leur perfection que dans le mouvement que vous leur donnez, ny leur grace que dans les gestes agreables dont vous scavez accompagner leur cadance: que si j'adjouste à cela les embelissemens, dialogues, recits, apostrophes, et autres secrettes figures de rhetorique symposiaque, dont vous ornez et mettez chaque couplet en son lustre; l'on ne demandera plus, ny pourquoi je vous desdie ce Recueil* ....«

Der erste Band aus dem Jahre 1636 enthält zu gleichen Teilen *chansons pour boire* und *chansons pour danser*. Die Trinklieder sind sämtlich für 2 Stimmen, Dessus und Basse, gedruckt. In dem 2. Bande aus dem Jahre 1646 überwiegt die Zahl der Tanzlieder; außer sieben Trinkliedern sind noch in die Sammlung vier Couranten und zwei Sarabanden aufgenommen, denen Texte untergelegt sind. Die Trinklieder des ersten Bandes haben sehr häufig einen persönlichen Text und sind an De Flotte, an die Prinzen Gaston und Philippe d'Orléans usw. gerichtet. In einem der Lieder wird der Deutsche als guter Trinker gerühmt:
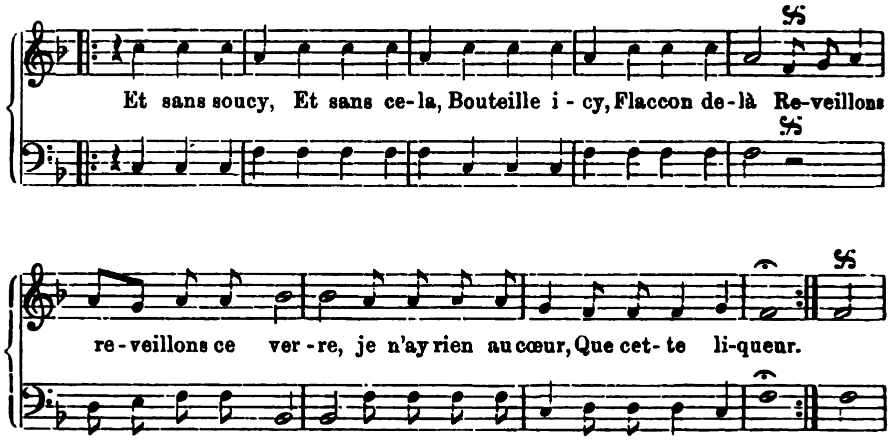
Mangeons, buvons gayement,
Ce séjour est fort charmant:
L'on y boit en Allemant etc.

Eins der Trinklieder[2]) sei als Probe von Boyer's Liedern mitgeteilt; Text und Melodie sind frisch, zuweilen fast derb.



Flotte cet insigne chanteur,
Des bons vins constant amateur,
Qui boit plein et non goute-à-goute ....

1) *Recueil Boyer* (1636) a. a. O. p. 10.
2) ibidem p. 3.
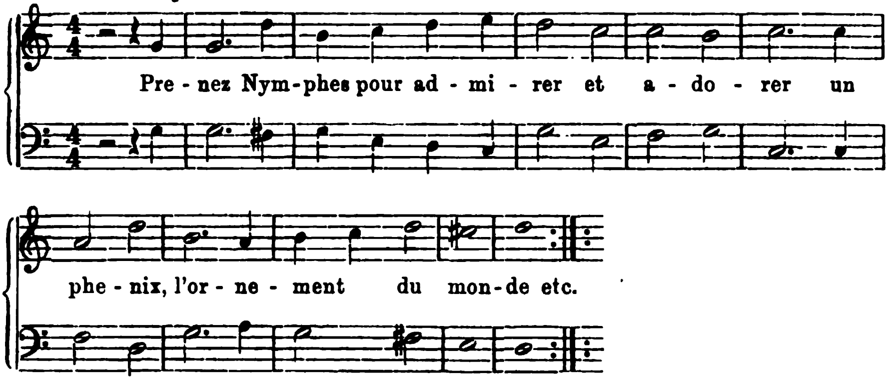


Alle diese Tanz- und Trinklieder und ein großer Teil der hier nicht näher besprochenen würden eigentlich einer besonderen Abhandlung bedürfen, damit sie eingehend auf ihre Bedeutung und ihren Einfluß auf die deutsche Liedkomposition des 17. und 18. Jahrhunderts geprüft werden könnten. Aber schon aus diesen wenigen herangezogenen Quellen geht deutlich hervor, daß schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Gesellschaftslied für ein und mehrere Stimmen überall verbreitet war und daß Tanz- und Trinklied auch schon einen beträchtlichen Teil der Hausmusik und des Kunstgesanges bildeten.

Eine Handschrift der Landesbibliothek in Cassel zeigt nun deutlich, daß schon in dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts französische Lieder für Solostimmen mit Baßbegleitung nach Deutschland gekommen, also in Frankreich jedenfalls schon viel früher beliebt waren. Manuskript in quart. 108 enthält ein *Livre de tablature de Luths pour Madame Elisabet, princesse de Hessen, commencé par Victor de Montbuysson le dernier Janvier* 1611. Zwischen den Lautenstücken, unter denen sich auch eine »Intrada von Haßler«, eine »Gagliarda von Daulant« (Dowland) eine »Courente von Victor de Montbuysson«, auf die Laute übertragene französische Chansons, Lieder für Solostimme und Laute, — z. B.: *Si je puis une fois désangager mon âme; au paravant qu'icy* — usw. finden, sind drei *Airs* für Solostimme und Baß (*Airs à la rayne*; *Air nouveau*; *Air de cour*) aufgezeichnet. Alle drei *Airs* sind einfache Strophenlieder, unterscheiden sich formal kaum voneinander und haben volkstümlichen Charakter. Da weder Dichter noch Komponisten genannt sind und auch mit Hilfe der zu Gebote stehenden Sammlungen nicht ermittelt werden konnten, wird hier der Anfang der beiden ersten *Airs*, das dritte ganz mitgeteilt.
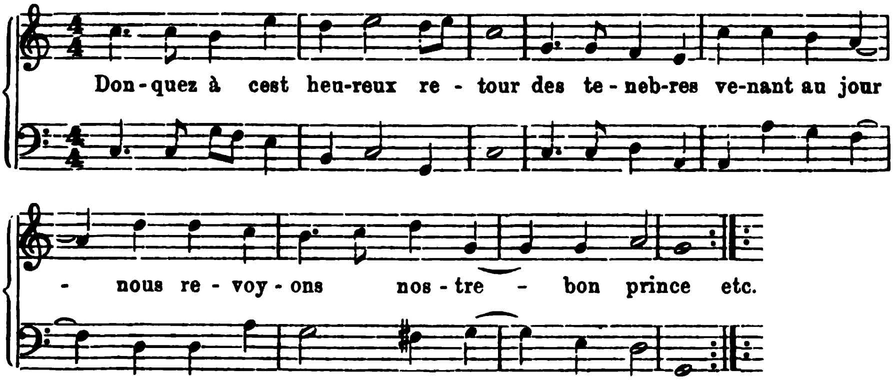
---

1) Victor de Montbuysson war 22 Jahre im Dienste des Landgrafen Moritz von Hessen, übersetzte später seinen Namen ins Deutsche (Bergwald) und ist unter 3 Ausländern in den Jahren 1599—1600 als einziger Franzose aufgeführt. Er war Lautenist. Vgl. Ernst Zulauf: Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten. (Cassel 1902 S. 42, 88 etc.).

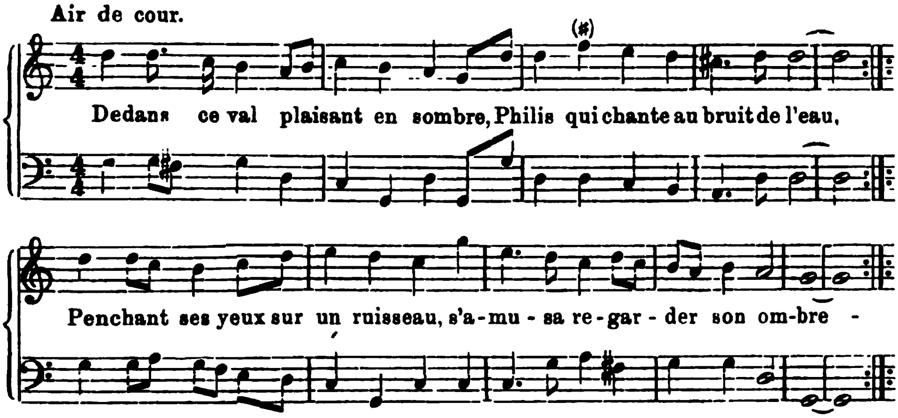
Air à la Reyne.



Air nouveau.



Air de cour.



Mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat sich nun der Umschwung in Frankreich vollzogen, der sich, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, durch spanische und italienische Einflüsse längst vorbereitet hatte. Die Form des

Rezitativs hat sich als eine Form des Sololiedes eingeführt[1]), der Gesang ist eine Kunst geworden, die Methode spielt eine Hauptrolle[2]); man verlangt Komponisten, die ebenso tüchtige Sänger und Lehrer, wie begabte und geschickte Komponisten sind. So findet man z. B. in der Gesangschule von Bacilly diejenigen Anschauungen vertreten, die fast um ein Jahrhundert später das ganze literarische und musikalische Frankreich beherrschten. Bacilly führt den Unterschied der französischen und italienischen Sprache für den Gesang, den Sologesang, näher aus. Er kritisiert diejenigen, die schon damals — fast ein Jahrhundert vor Jean-Jacques Rousseau — sagten, daß man die *airs français* nicht gut singen könne, daß die italienischen *airs* die wahre Musik enthielten[3]). Er verlangt, daß man für die Lieder vor allen Dingen schöne und ausdrucksvolle Texte wähle[4]), besonders für die *airs sérieux*[5]). Er spricht von der Wichtigkeit der Begleitung gerade für diejenigen Lieder, die gewöhnlich von einer einzelnen Stimme gesungen werden, und nennt das clavessin, die Theorbe und die Viola die wichtigsten und geeignetsten Unterstützungsinstrumente für die Stimme[6]). Gerade das Kapitel IV: *S'il est nécessaire d'accompagner le chant d'un instrument de musique* zeigt ganz deutlich, daß sich das Sololied in Frankreich bereits eingebürgert hat[7]), und es ist wohl zweifellos, daß sich in Handschriften und auch in Drucken noch eine Anzahl von Liedersammlungen mit einfacher Baßbegleitung finden müssen, wenn sie nicht der Vernichtung anheim gefallen sind[8]). Von dem Dichter Constantin Huygens liegen solche Lieder nach den Handschriften zum ersten Male gedruckt vor, und zwar in dem Werke *Pathodia Sacra et Profana occupati* vom Jahre 1647. Sie sind für Melodie und Baß gedruckt und zeigen in ihrer Faktur ganz deutlich, daß sie für eine Solostimme mit begleitendem Baß bestimmt sind[9]). Auch in diesen Liedern ist der rezitativische Stil vorherrschend. Sie zeigen italienischen Einfluß; deutlich sieht man das Bestreben, den Inhalt der Worte musikalisch wiederzugeben, der begleitende Baß hat nur ganz geringe Bewegung. Die Lieder bekunden dramatisches Talent, haben einen künstlerischen Aufbau und sind wohl noch heute wirkungsvoll[10]).

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind nun einige Sammlungen ausführlicher zu erwähnen, die für die Art der Liedkomposition jener Zeit

1) Jonckbloet et Land: a. a. O. p. XXV. Einleitung.

2) Ein Beispiel dafür sind auch die theoretischen Werke v. Mersenne und Bacilly.

3) Bacilly: a. a. O. p. 90, 97.

4) ibidem p. 69. *A ce propos ie diray que pour un bon Air il ne suffit pas que le chant soit beau, mais il faut encore que les paroles soient belles* .... *p. 111 ff.*

5) ibidem p. 120.

6) ibidem p. 17.

7) ibidem p. 17. *Je ne parle point icy de l'union ou l'accompagnement des voix et des instruments* ...., *mais seulement de l'accompagnement des Airs qui se chantent d'ordinaire à une voix seule.*

8) In den Manuskriptkatalogen der französischen Bibliotheken sind eine Anzahl solcher Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts vermerkt, die aber auf ihre Zugehörigkeit zum begleiteten Sololied erst durchgesehen werden müßten.

9) Jonckbloet et Land: a. a. O. p. 28 Brief XXXIV à Mr. de Villiers vom 20. Okt. 1656; Einleitung XXV.

10) ibidem: No. XXXIV. *Graves tesmoins de mes delices*; No. XXXV. *Vous me l'avez bien dit, visions inquiètes.* Über Nr. XXXV vgl. p. XXII.

besonders interessant sind. So befindet sich zum Beispiel ein *Nouveau livre d'airs* von Michel Lambert, dem Schwiegervater Lully's, aus dem Jahre 1661 in der Brüsseler Bibliothek[1]; ein Exemplar von großer Seltenheit, welches die Lieder mit den Verzierungen enthält, wie sie Lambert seine Schüler zu lehren pflegte. Da Lambert als Sänger und Lehrer den größten Ruf genoß und alle Zeitgenossen seine Bedeutung einstimmig anerkannten[2]), bilden diese *Airs* wohl einen Beweis für den künstlerischen Geschmack der damaligen Zeit und sind als Proben der Liedkomposition und Gesangskunst anzusehen. Das Büchlein ist der *Madame la duchesse de Bourgogne* gewidmet. In der schwungvollen Anrede heißt es unter anderem:

... *Et puis, Madame, comme je n'ignore pas que vous avez la voix d'un ange aussi bien que la beauté; que l'art de chanter ne vous est pas moins connu que celuy de plaire, et que l'on n'est pas moins charmé de vous ouïr que de vous voir, je me suis persuadé que mon présent ne seroit pas désagréable à V. A. R. et qu'Elle me feroit l'honneur de le recevoir sans dégoût et sans mépris. Il est vray qu'à dire les choses comme elles sont, mon livre a un défaut fort considérable, car au lieu des Airs dont il est remply, ce ne devoit point y avoir de vers qui ne fussent composez à vostre gloire, n'y point de chants qui ne servissent à La célébrer.*

Die Anordnung der 22 Nummern ist nun so, daß der erste Vers jedes Liedes mit beziffertem Baß versehen ist. Der zweite, ohne Baß, bringt die Verzierungen und ist gewissermaßen eine Variation der Melodie des ersten Verses. Für diese sogenannten *Doubles* gilt Lambert als Erfinder[3]), und es wird erzählt, daß sein Schwiegervater Lully, der diese Variationen nicht liebte, vor dem Beginn des zweiten Verses seine Schüler zu unterbrechen pflegte und sie bat, den *double* für seinen Schwiegervater aufzubewahren[4]). Diese zweiten Verse — *en diminution* — der *airs de Monsieur Lambert* werden auch in den späteren Ausgaben von Liedsammlungen bei Ballard immer besonders erwähnt, so 1667 am Schluß einer Sammlung[5]), wo es heißt:

»*qu'il y a depuis peu une seconde édition du Livre in quarto de Monsieur Lambert, beaucoup plus belle que la première et corrigée d'un grand nombre de fautes.*«

und noch im 2. Buch der *Meslanges de Chansons et airs serieux et à boire.* Paris, 1674[6]). Unter den 22 Nummern finden sich auch einige Lieder für 2 Singstimmen und Baß; der bezifferte Baß ist aber immer mit Text versehen, so daß er beim Fehlen eines Begleitinstrumentes gesungen werden kann. Als Beispiel für die *airs* von Michel Lambert werden hier einige charakteristische Stellen mit den *doubles* mitgeteilt[7]).

1) Bibliothèque Royale. Druck Nr. 2395. *Nouveau Livre d' Airs. Gravez par Richer à Paris. Chez Charles de Sercy, au Palais dans la salle Dauphine à la bonne foy Couronnée. Avec Privilege du Roy. (1661).*

2) Nuitter et Thoinan: a. a. O. p. 29. — Loret: a. a. O. May 1662 sagt von Lambert:

En revenant cette semaine
D'ouïr une voix plus qu'humaine ....

Vgl. auch Bourdelot: a. a. O. Tome I p. 226.

3) M. Brenet: a. a. O. p. 80.
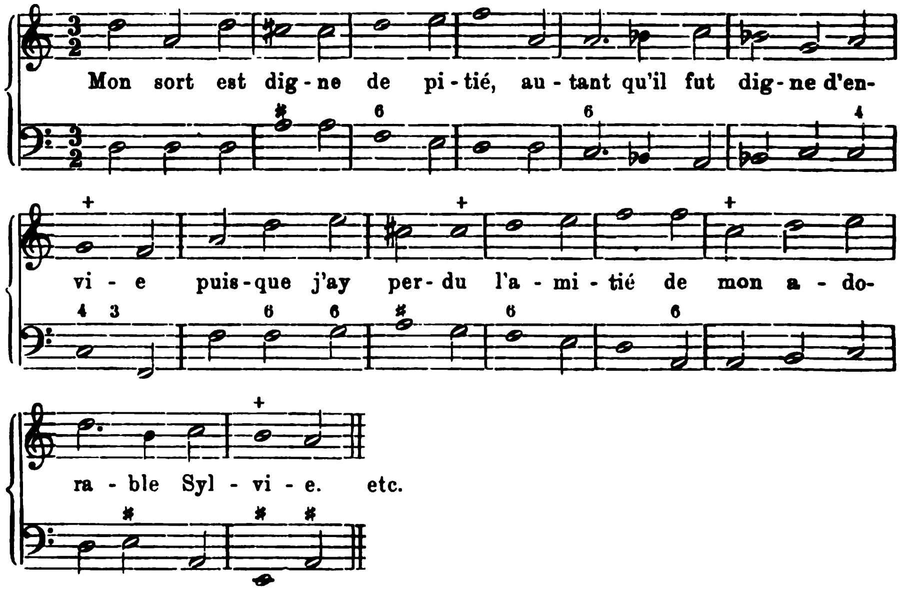
4) ibidem: *garder le double pour son beau-père.* Vgl. auch Bourdelot: a. a. O.

5) Kgl. Bibliothek Brüssel. F. 2398. Druck.
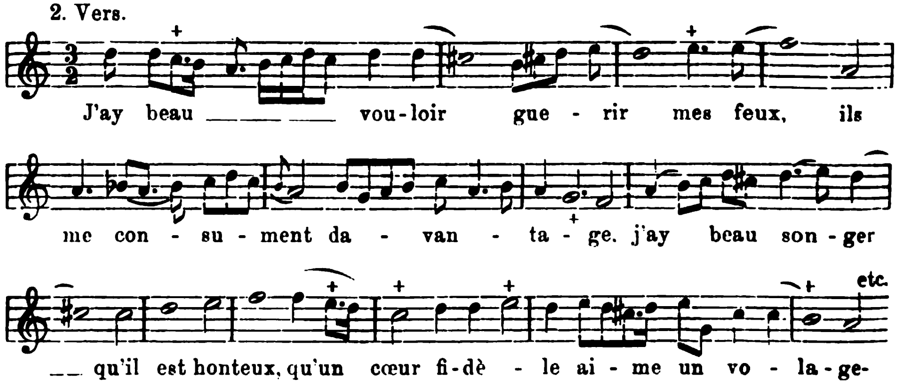
6) ibidem. Nr. 2395. Druck, eingeklebtes Blatt.

7) p. 12.
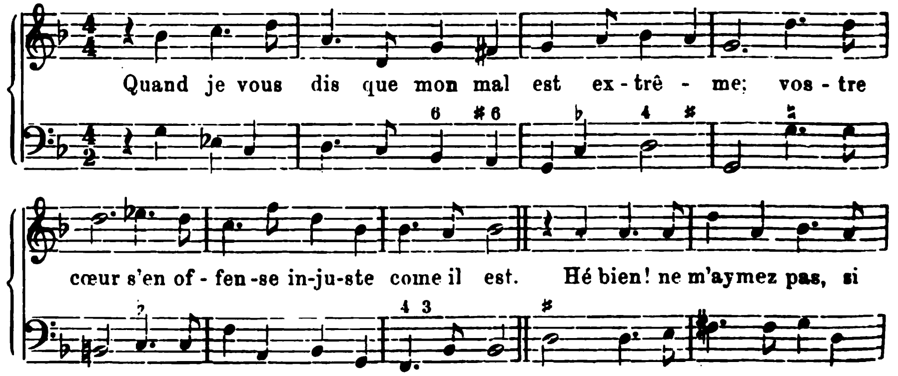
No. 3.



2. Vers.

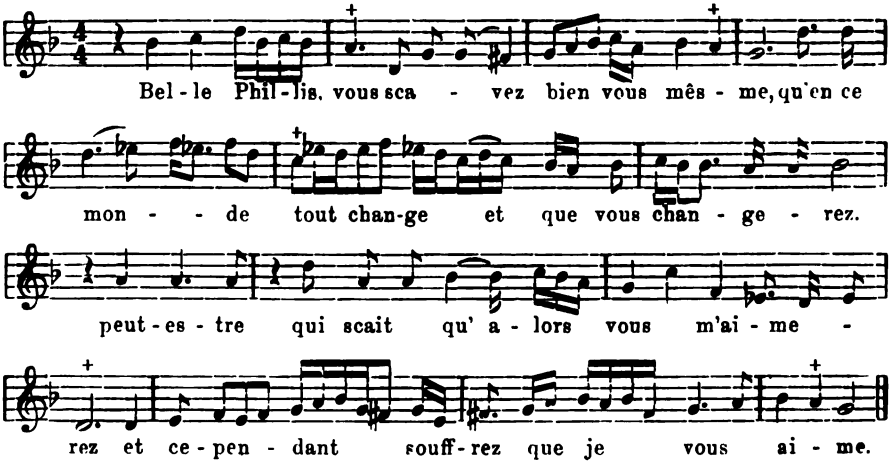


No. 20.





2. Vers.



Mit Hilfe der bereits erwähnten Sammlung *Recueil des plus beaux vers, qui ont été mis en chant*, aus demselben Jahre wie die *airs* von Lambert, läßt sich nun feststellen, daß ein großer Teil der Lieder möglicherweise nicht von Lambert selbst stammt, sondern daß ihm voraussichtlich nur die zweiten Verse, die sogenannten *Doubles* zuzuschreiben sind. Bei 12 von 22 Liedern ist nämlich der Komponist und der Textdichter nachzuweisen, da Bacilly, der Herausgeber des *Recueil*[1]), bei den meisten Gedichten den Dichter und Komponisten, freilich ohne die Musik, anführt. Demnach wäre das erste der oben mitgeteilten Lieder eine Sarabande von B. D. B. d. h. von Bacilly selbst; auch ist er der Dichter des ersten Verses, der zweite ist von Mr. de Bovillon. Nr. 1. 2, 3. 5, 7, 9, 11, 14, 15. 16, 18, 19 der Sammlung hätten nach dem *Recueil* Bacilly zum Komponisten, 18 und 19 sind als Gavotte bezeichnet. Die Gedichte sind von Bacilly, Mademoiselle de Scudery, Segrais und anderen. Dichter und Komponist der übrigen 10 Lieder waren an der Hand des *Recueil* nicht nachzuweisen. Sie finden sich nicht unter der großen Anzahl von Liedern Lambert's im *Recueil*, sind also wohl zum ersten Male im *Nouveau livre d'airs* von Lambert selbst veröffentlicht. Nr. 20, das an zweiter Stelle mitgeteilt wird, gehört zu diesen Liedern.

Die Handschriftensammlung der Berliner Königlichen Bibliothek besitzt ein Manuskript[2]) das, nach der Schreibweise zu urteilen, aus dem 17. Jahr-
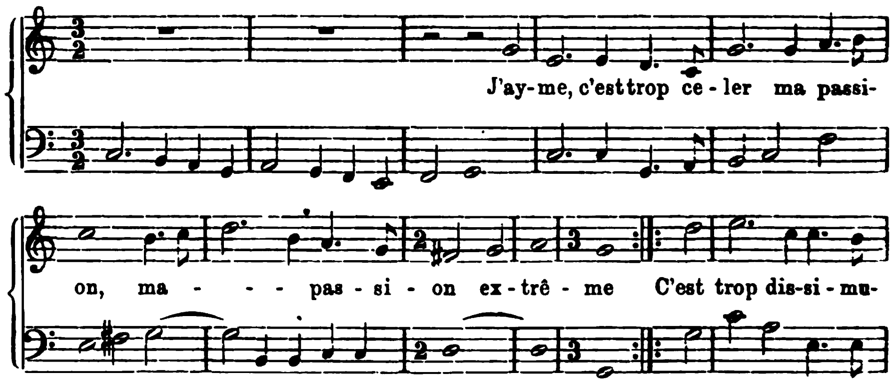
1) Der Titel des *Recueil* .... ist bei Eitner angegeben, doch fehlt der Fundort (auch Berlin. Kgl. Bibliothek). Vgl. auch Bourdelot: a. a. O. *Les quatre tomes du Recueil des plus beaux vers mis en chant par Bacilly .... fournissent de petits vers.*

2) cod. gall. in quarto 41.

hundert stammt und 12 Lieder ohne jede nähere Bezeichnung enthält Bei der Mehrzahl der Lieder steht die Melodie auf der einen Seite, auf der gegenüberliegenden die Baßstimme; bei einigen ist die tiefere Stimme im Altschlüssel notiert. Die Handschrift ist wohl ein Teil der Abschrift eines Sammelbandes oder eine kleine selbst angelegte Sammlung. Sie wäre vielleicht an der Hand von französischen Handschriften und Drucken auf ihre Provenienz genau zu bestimmen. Mit Hilfe des *Recueils* lassen sich 3 Texte und die Komponisten zweier Lieder herausfinden, Michel Lambert als Komponist des ersten Liedes und Jean de Cambefort[1]) als der des achten Liedes, dessen Textdichter Boisrobert ist. Von Cambefort sind bei Fétis *Airs de cour* und *Livre d'airs à quatre parties* aus den Jahren 1651 und 1655 mitgeteilt. Eitner[2]) führt nur eine einzige erhaltene Stimme der *Airs de cour* und zwar *Taille* an. Vielleicht bilden die beiden, in dem Berliner Manuskript befindlichen Stimmen eine willkommene Ergänzung zu der bereits vorhandenen.

Das erste Lied des Manuskriptes ist in der hier ausführlicher besprochenen Sammlung von Michel Lambert nicht nachzuweisen, könnte sich aber wohl in den bei Eitner[3]) vermerkten Pariser Sammlungen finden. Es ist ein einfaches Strophenlied und vielleicht als Sololied mit Begleitung vorgetragen.

Manuscript: cod. gall. in quarto Nr. 41.
Text im »Recueil etc. 1661« S. 191.
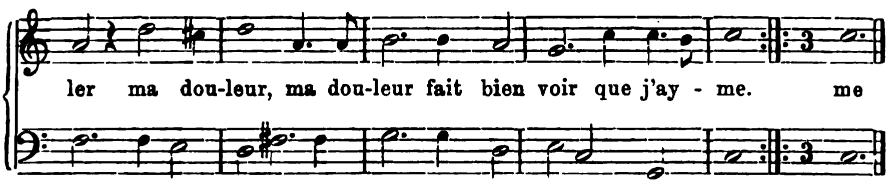


1) Nuitter et Thoinan: a. a. O. p. XLII .... *J. B. Boësset, Jean Cambefort et François Chancy écrivaient le plus souvent la partie vocale, tandis que Louis Molier etc. .... traitaient la partie symphonique et les airs de danse.*

2) Eitner. Bd. II. p. 289.

3) Eitner. Bd. VI. p. 23. — In dem Katalog Nr. LXVI der *librairie ancienne* von Leo Olschki in Florenz ist auf Seite 54 eine als *fort rare et non cité par Eitner et Fétis* bezeichnete Sammlung Michel Lamberts angekündigt: »*Les Airs de Monsier Lambert. Maistre de la Musique de la chambre du Roy. Gravez par Richer. corrigez de nouveau de plusieurs fautes de grarure à Paris, Rue des petits Champs vis à vis la Croix. Chez un chandelier 1669, in 4 obl. Avec un joli frontisp. historié et la musique noté.*« — Die Sammlung ist Monsieur de Niert, »*premier valet de chambre du roi*« gewidmet u. enthält eine Vorrede und ein Sonnet Perrin's an Lambert. Über Nyert findet sich bei Bourdelot: a. a. O. p. 128 »*Nous chantons mieux que ne faisoient Nyert et la petite Varenne et nous chantons encore avec autant d'agrément que du règne de Lambert et de Bacilly.*«

Da die Sammlung, wie der königlichen Bibliothek zu Berlin mitgeteilt wurde,



2\. Vers. *J'ayme de si beaux yeux*
Qu'il n'en est pas de mesme;
Et je croy que les Dieux
Serviroient la Beauté que j'ayme. —

Bénigne de Bacilly, der für die Geschichte des französischen Liedes im 17. Jahrhundert bereits als Verfasser einer Gesangschule und des *Recueil des plus beaux vers, qui ont été mis en chant* wichtig war, ist auch noch als Herausgeber einer Anzahl *livres de chansons pour danser et pour boire* ausführlicher zu erwähnen. Die Sammlung [1]) enthält in ihren verschiedenen Teilen aus den Jahren 1663, 64, 65, 66, 67 ungefähr 170 Lieder, die mit wenigen Ausnahmen sich wohl hier zum ersten Male finden. Widmungen und Vorreden an den Leser machen mit den Plänen der Herausgeber bekannt.

Nach dem Tode des schon mehrfach erwähnten M. de Chancy [2]) hat Bacilly, auf Ballard's Wunsch, die Herausgabe des *Recueil* übernommen, ohne seinen Namen zu nennen. Ballard meint:

s'il voulait permettre que l'on y mist son nom, le livre en serait sans doute plus considéré.

Bacilly wird mehrfach ausdrücklich als Komponist und Dichter genannt. Auch wird mitgeteilt, daß »*sous le mot de chansons à danser l'on comprend aussi les chansonettes, qui ne sont pas de veritables* »*Airs serieux*« *ou* »*Airs de cour*« (*pour parler en termes vulgaires*) *et qui approchent du mouvement de la gavotte*« [4]). Ausführlich wird darüber gehandelt, daß in diesen Sammlungen nicht die jetzt moderne Art von Liedern zu finden sei, welche die Lehrer bevorzugten, um sie ihre Schüler lehren zu können [5]), auch gäbe es keine *grands airs, où toutes les voix ne peuvent pas atteindre.* In der Ausgabe von 1665 wird den Wünschen und dem allgemeinen Geschmack des Publikums schon mehr Rechnung getragen, indem Ballard mitteilt: »*J'ai adjousté de petits croix, pour marquer les tremblements, qui donnent beaucoup d'intelligence*

sofort nach Ankündigung im Katalog in französischen Privatbesitz übergegangen war, konnte sie hier nicht benutzt werden.

1) *Recueil des huit livres de chansons pour boire et pour danser par M. de Bacilly, à Paris chez Christoph Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse (1699). Avec Privilège de sa Majesté.*

XXII^e Livre de Chansons pour danser et pour boire. B. D. B. à Paris. Par Rob. Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais. Au mont Parnasse (1663). Avec Privilège de sa Majesté.

2) ibidem (1663). Au lecteur. — Von Chancy heißt es dort: *Il a eu un talent particulier pour ces sortes de chansons, mais comme dans la plupart il y avait de l'Equivoque, les Dames, qui donnent le cours aux choses galantes, n'y ont pas trouvé leur compte.*

3) *Recueil* (Bacilly) (1664) Au lecteur!

4) ibidem.

5) ibidem (1663) Eine Anspielung auf die sehr verbreiteten *doubles.*

dans la manière de chanter, lesquelles marques je n'ay pu mettre sur les nottes qu'elles precedent comme on a de coustume de faire dans les Airs écrits à la main, mais seulement à costé, parceque l'impression ne permet pas qu'on en use autrement« [1]).

Die Liedersammlungen Bacillys unterscheiden sich in ihrer äußeren Form nicht von den schon besprochenen Tanz- und Trinkliedern aus früheren Jahrzehnten. Sie sind auch als Melodie mit Text gedruckt, die *Chansons à boire* und einige *airs à deux* zweistimmig. Namen der Dichter und Komponisten sind nicht angegeben, Text und Melodie sind fast durchweg volkstümlich. Ein Vergleich mit den Melodien und Texten früherer *Chansonniers* und dem *Clé du caveau* [2]) zeigen aber, daß es sich bei Bacilly vorwiegend um Kunstdichtung und Kunstmusik handelt. Nur ein einziger Text z. B. findet sich in dem *Clé du caveau* [3]), dort aber mit einer anderen Melodie. Die *Brunettes* [4]) aus dem Jahre 1703 enthalten eine Anzahl derselben Texte, zum Teil mit andern Melodien [5]). Einige der Lieder sind inbezug auf Text und Melodie festzustellen, so z. B. *Tantost je suis sous l'empire.* Der Text ist von Bovillon, die Melodie eine Gavotte von B. D. B. [6]), *Tircis, au bord d'un ruisseau* wird als *Villanelle de Mlle des Vaux* in der schon erwähnten Textsammlung aus dem Jahre 1661 bezeichnet [7]); *le Printemps est de retour* ist eine *Gavotte de Mr. de Chancy* [8]). Ein Text: *Maman, vous n'estes pas sage*, steht schon in dem *XI. Livre de chansons pour danser* (1618) p. 3 [9]), ein anderer »*L'autre jour je rencontray* in dem *Parnasse des muses ou Recueil des plus belles chansons à danser* (Paris 1633) als »Chanson 51« usw. [10]). Ein Chanson sei hier mitgeteilt, weil es textlich und musikalisch ein Bild von der Liedkomposition in den Sammlungen Bacilly's gibt [11]).

---

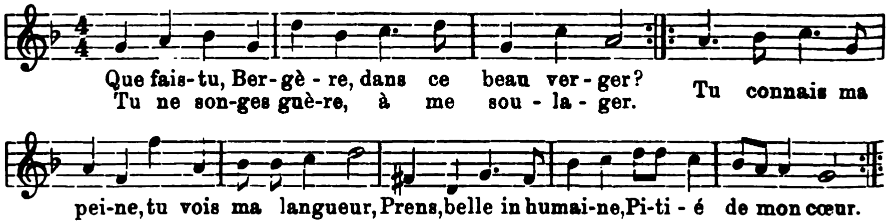
1) ibidem (1665) Au lecteur!

2) *La clé du caveau. A l'usage de tous les Chansonniers français* etc. Troisième édition. (A Paris, chez Janet et Cotelle).

3) *Assis dessus la fougère* im *Recueil* (Bacilly) 1663 p. 33, im *clé du caveau* Nr. 1217 zu dem Text: *ce n'est que dans la retraite.*

4) *Brunettes ou petits Airs tendres avec les doubles et la Bc. Recueillies par Chr. Ballard (Paris, 1703).*

5) z. B. im Recueil .... (1663) p. 9. *Que faits-tu, Bergère?* Der Text findet sich auch in den *Chansons nouvelles et Airs de cour. Nouveau recueil. Tome II. A Paris chez Antoine Rafle. Marchand Libraire.* (*1688*). — Die Melodie bei Bacilly wird hier mitgeteilt, weil der Neudruck von J. B. Weckerlin: Pastourelles, Romances et Chansons du XVIIIe siècle. No. VII. p. 17 eine andere Melodie bringt.



6) *Recueil* (Bacilly) 1663) p. 16.
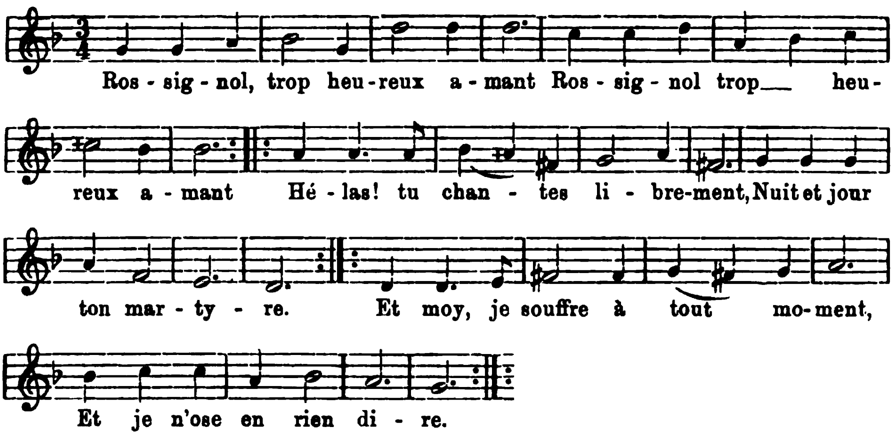
7) ibidem p. 28.

8) ibidem (1667) p. 13.

9) ibidem (1664) p. 17.

10) ibidem (1665) p. 23.

11) ibidem p. 5.



2. *Vers.* *Tu peux en mille lieux divers*
Par le doux charme de tes airs
Faire entendre ta peine.
Et moi, je languis dans mes fers,
Sans le dire à Climène.

Da der Umfang dieser Abhandlung nur ein beschränkter sein konnte, mußte ein großer Teil der vorhandenen und bereits durchgesehenen Quellen unberücksichtigt bleiben. Auch diese Ausführungen sind als skizzenhaft anzusehen und könnten noch inbezug auf jede einzelne Sammlung beträchtlich erweitert werden. Das 17. Jahrhundert, das für die Entwicklung der Musikgeschichtschreibung, der Musiktheorie, der Gesangskunst, der dramatischen und Instrumentalmusik so wichtig ist, bringt auch auf dem Gebiete der Liedkomposition als Kunstlied manches Neue und bedarf bei einer geschichtlichen Darstellung dieser Kunstform eingehenden Studiums.

Dr. John Blow.

By

William H. Cummings.

(London.)

Two hundred years ago, or to be precise, a little more than two hundred years, lived an eminent musician highly esteemed for his artistic gifts, and for his honourable life. Dr. Blow was a prosperous man, and in addition to his town residence in the Broad Sanctuary, Westminster, he possessed a small country estate at Hampton-on-Thames, where he was wont occasionally to retire to recuperate his energies; he was there in the beginning of 1708,

his health being considerably disordered, and as a prudent man he made his will, and set his worldly affairs in order; subsequently he returned to the Broad Sanctuary, and died there on 1st of October of the same year, 1708. He was honourably buried in a grave in the North Aisle of Westminster Abbey, near to the organ, and adjacent to the resting place of his former pupil, Henry Purcell. A tablet to his memory was speedily erected by his friends and admirers, on which was engraved a *Gloria Patri* in Canon, taken from his *Jubilate Deo* in the Key of G. By the way Grove erroneously says C. This Canon was sang on occasions in St. Peter's Church in Rome, and obtained world-wide fame. Only a few years ago, the Emperor of Brazil, being on a visit to London, went to Westminster Abbey, and was conducted through the ancient building by Dean Stanley; after the latter had called the Emperor's attention to the salient features of the edifice, and its most important monuments, he suggested a return to the Deanery, when the Emperor said, "there is one monument, I much wish to see, which you have missed"; the Dean in surprise enquired what it was, and the Emperor replied, "I want to see the celebrated Canon which is engraved on Dr. Blow's monument". The incident is equally creditable to Blow's fame and to the Emperor's intelligence.

I have taken the unusual course of commencing my narrative with the death of my hero; but now must perforce go back to his birth and origin. This is the more necessary because all the biographies of Blow hitherto published are erroneous. The author of one mis-statement appears to have been Dr. Benjamin Rogers, the well known organist and composer, who died in 1698, he told Wood, the Oxford antiquary, that Blow was born in London. Other authorities, and tradition, gave North Collingham in Nottinghamshire, as his birth-place: neither of these localities is entitled to that honour, as I shall shew. Those persons who favoured the London theory very pertinently reminded enquirers that the register books in the Parish of North Collingham contain no entries of the name of Blow. Blow's mother had been a widow Katherine Langworth, she married Henry Blow in 1646 in the Church of Newark-on-Trent. The married couple resided in Newark, and in due time John Blow was born, and baptized in Newark Church on the 23rd of February 1649. It was customary at that time to christen a child the day after birth, or at most within three days, and there appears to be no reason to suspect any deviation from the usual routine in the case of Blow: we are therefore justified in assuming that he was born on the 21st or 22nd February 1649. I may note in passing that the registers of the Church at Newark record the baptisms of two other Blow children, a brother and a sister of our composer.

One naturally asks how it is known that the John Blow, who was baptized in Newark Church, was the same person who attained fame as Dr. John Blow; presently I shall give undeniable proof. Newark-on-Trent possessed an important Song-School which had been founded in 1530 by Thomas Magnus, Archdeacon of the East Riding of Yorkshire; its teaching commenced in the following year 1531, and has continued uninterruptedly from that time to the present day. The Song-School was attached to the glorious Parish Church, and the names of the various Song-Masters of that Song-School are in existence. The post was held from 1641 to 1668, a period which includes the Commonwealth and the Protectorate, by Thomas Hinton. How natural

it would be for Blow's parents, who must have recognized their son's native talent for music, to send him to the Song-School to receive the benefit of expert tuition. Blow's father died and was buried in Newark in 1655, and five years later, in 1660, the boy, John Blow, was admitted as a chorister in the Chapel Royal, London. He was then twelve years of age, and we may be sure that it could only have been his advanced skill in music which obtained for him such distinction. Had he been ignorant of music and singing, he would have been of little or no use. It is to be remembered also, that the Crown possessed a right of pressing into the service of the Chapel Royal singing boys from other Churches, Chapels and Cathedrals, with or without the consent of parents and guardians. This exceptional privilege had been exercised in the reign of Richard the Third, and was re-enacted in 1626. We know what extreme difficulty was experienced in all Choral establishments at the Restoration in 1660, when the attempt was made to restore Musical Services and Choirs. Even at Westminster Abbey, for a time, the boys' voice-parts could not be adequately rendered, and had to be supplemented by wind instruments. — King Charles the Second would not hesitate to follow the example of his predecessors, and capture capable boy-singers wherever they could be found; and naturally a song-school, which had never ceased its excellent work, would be the place to look for singers; what more probable than the transference of Blow's skill from Newark to London? Perhaps other youths were selected from the same school: further investigations may someday elucidate the fact. Blow must have been something more than a mere singer when he entered the Chapel Royal in 1660; for only three years later the Rev. James Clifford published a book of the words of anthems in which are to be found three composed by "John Blow, one of the children of his Majesty's Chapel Royal". The boy was then fifteen years old.

Some writers have stated that when Blow became a child of the chapel, he received instruction from John Hingston, but that is doubtless an error. Hingston had been organist to Cromwell, at whose death his appointment ceased, and it is not likely that he would have found favour or employment from Charles the second. If we remember that the name of the Newark Song-School Master in Blow's childhood was Hinton, we can easily understand how gossip and rumour would transfer the credit from Hinton to Hingston.

When Blow joined the Chapel Royal, the master of the children was Captain Henry Cooke, a man in high favour at Court, not only on account of his musical ability, but also in regard to his faithful services as a soldier fighting on behalf of King Charles the First. Possibly during Cooke's military service, he may have been quartered at Newark-on-Trent, and so become acquainted with the Blow family. Captain Cooke held the appointment of "Composer of the King's private music for voices", and was also Marshal of the "Corporation of Musicians" of Westminster — he composed numerous anthems, and also special music for the Coronation of Charles the Second in April 1661. Cooke and Blow were therefore associated as master and pupil from 1660; subsequently Blow received instruction from Christopher Gibbons, as is recorded on Blow's monument, where we read "he was scholar to the excellent musician Dr. Christopher Gibbons". Captain Cooke was no organist; Gibbons was an expert; we may be certain that it was organ-playing Blow learnt from the latter.

I have referred to the three anthems by Blow which are contained in the Rev. James Clifford's book published in 1663. Shortly afterward, in 1665, we find Blow collaborating with his fellow choristers Pelham Humphries and Turner in the composition of an anthem "I will always give thanks". This probably was intended as a solemn recognition of their happy association as choristers; the music afterward came to be known as the "Club Anthem".

Under the date August the 21st 1667, we find in "Pepys's Diary" an amusing note which must have had reference to Blow. Pepys wrote "This morning came two of Captain Cooke's boys, whose voices are broke, and are gone from the Chapel, but have extraordinary skill: and they and my boy, with his broken voice, did sing three parts: their names were Blaew and Loggings: but notwithstanding their skill, yet to hear them sing with their broken voices, which they could not command to keep in tune, would make a man mad, so bad it was". There cannot be much doubt that this reference was to John Blow, although Pepys has mis-spelt the name; we know that spelling was not a strong point with seventeenth century folk, and Pepys was no better than his neighbours in regard to that matter. Blow would then have been 19 years of age, and had doubtless used his treble voice with vigour and enthusiam, probably longer than was good for it — the effect of three broken voices in concert must indeed have been somewhat trying, and we can well appreciate Pepys's approach to madness. A good many years later, at the Coronation of James the Second in 1685, Blow is recorded to have been included amongst the basses of the choir, but we cannot be sure that even then he possessed an angelic voice. Child and Purcell were associated with him at that ceremony, they also were organists, — whether Child could sing we do not know, but Purcell is known to have made his mark as an expert alto or counter-tenor vocalist.

In 1669, Albertus Bryne, the organist of Westminster Abbey, died, and was succeeded by Blow. In March 1674 Pelham Humphries died, and Blow was sworn in his place as a Gentleman of the Chapel Royal, and in July following he was appointed "Master of the children of the Chapel". These advancements in his professional career emboldened him to enter the state of matrimony, and in September 1674 he was married at St. Paul's Church, Covent Garden, to Elizabeth Braddock, whose father was Clerk of the Cheque of the Chapel Royal and a Lay-vicar of Westminster Abbey. The marriage license reads thus:—"Blow, John of St. Margaret Westminster. Gent. Bachelor, about 26, and Elizabeth Braddocke of the same, Spinster about 20. Consent of father Edward Braddocke Gent."; dated 23 Sept. 1674.

We now come to a matter which has excited much discussion, but in regard to which no decisive evidence has been produced; I refer to Blow's degree of *Doctor in Music*. Hawkins, Burney and others have asserted that the distinction was conferred on Blow by the archbishop of Canterbury, Sancroft. But that is a mistake! — the true facts are to be found in the "Faculty Book" in Lambeth Palace, in which are recorded the Lambeth degrees; — there we find an entry dated the 10th of December 1677 which reads, "John Blow, of *Newark*, Mus. Doc." This record is of double value as it not only establishes the origin of Blow's degree, but it also proves that Dr. John Blow came from Newark. It is somewhat remarkable that the place of Blow's origin should have been mentioned, I think it was quite

an exceptional entry to make. The degree was not conferred by the Archbishop of Canterbury; that was not possible, for the See was vacant; Sheldon the late Archbishop had died on the 9th of November 1677, and as a successor had not been appointed, it fell to the lot of the Dean of Canterbury, Tillotson, to act — the "Faculty Book" notes the fact "Sede vacante". It is further interesting to observe that the Rev. James Clifford, the author of the Anthem word-book, previously mentioned received a degree from Dean Tillotson the day after Blow had been made a Doctor in music. In the "Faculty Book" Clifford is described as "Succentor of St. Paul's Cathedral"; this I think has not been otherwise recorded.

Blow appears by this time to have been in an excellent position as regards wordly goods; the Act book of Westminster Abbey under the date November 23rd 1678 has a minute, "Ordered that two leases be made to Dr. Blow, of Tenements in Atkins Alley in the Sanctuary, for the residue of the term therein to come, of a lease lately made to Mr. Rashleigh". Nine years later on April 30th 1687 another lease was granted him of "Tenements in the Sanctuary for forty years". We may note Blow's generous and unselfish nature which induced him to act in an unprecedented manner in 1680, — when he resigned the appointment of organist of Westminster Abbey in favour of his gifted pupil Henry Purcell; and again some thirteen years later when he vacated the honourable post of "Almoner and master of the boys of St. Paul's Cathedral" in order that another pupil, Jeremiah Clarke, might receive the preferment. No wonder Blow was beloved by his pupils and respected by all who knew him.

In 1684 we find Blow engaged by Father Smith the organ builder to perform on his new organ in the Temple Church: his colleague was Henry Purcell, and doubtless it was owing to their advanced methods of modulation in composition that Smith was induced to make two extra notes in each octave of the key board — thereby making D sharp and E flat distinct sounds, and G sharp and A flat also separate sounds. It will be remembered that Baptiste Draghi, the organist of the Queen, was engaged by Harris to play on his competing organ, and that finally by the fiat of the notorious Judge Jeffries, Smith's organ was accepted and Harris's rejected. Blow was also associated with the construction and approval of the Smith organ made for the New Cathedral of St. Paul, London.

Of Blow's appearance, Hawkins in his 'History of music' says "he was a very handsome man in his person, and remarkable for a gravity and decency in his deportment, suited to his station, though he seems by some of his compositions to have been not altogether invincible to the delights of a convivial hour. He was a man of blameless morals, and of a benevolent temper; but was not so insensible of his own worth to be totally free from the imputation of pride; among Church composers he has few equals, and scarce any superior". To this favourable testimony we can add that he must have been a careful business man; various official documents prove this, and his will, made and signed on the 3rd of January 1707, bequeathed to his children and others a considerable estate in money, houses and lands. His wife had pre-deceased him. One notable bequest is that of £ 100, with an additional £ 10 for mourning apparel, together with rings, clothes, gowns and linen, to his faithful servant Elizabeth Luddington.

The Bodleian library, Oxford, contains a paper dated 1685 which sets forth

the "arrears due to Dr. John Blow, one of the musicians of Charles the 2nd: For his Livery, due at the several feasts of St. Andrew from 1664 to 1684 each Livery £ 16 2·6 making a total of £ 193·10" — also "more for keeping and teaching two boys for six years £ 240 — together £ 433·10". The last item £ 240 for keeping two boys, requires some explanation. Blow had already in 1674 been appointed Master of the Children, who were ten in number, and they would of course be paid for in one account: — but occasionally when a Chapel Royal boy's voice failed him, in consequence of advancing years, he was retained in the establishment for a time, in order that he might make further progress in his musical studies. Probably this payment of £ 240 for keeping 2 boys 6 years, is an instance of the wise and liberal provision referred to. It is unfortunate that the names of the boys are not disclosed.

Here is an original document dated August 1686, ordering the "payment to Doctor John Blow of the sum of £ 1933·6·8, being the arrears formerly payable to Thomas Purcell, to Christmas 1684, the amount to be distributed by him the said Dr. Blow amongst 20 of his late Majestie's musicians who attended in the Chapel Royal". — His late Majesty Charles the 2nd was notoriously impecunious, and it appears from this document that his successor, James, took special care to reduce the payments of his brother's debts to the lowest possible minimum: — here is a clause which provides for "making such a deduction throughout as His Majesty hath commanded in cases of arrears". By this arrangement Blow was paid £ 483·6·8 instead of the amount due, £ 1933·6·8. Blow's autograph receipt for the money appears on the document.

Here is another warrant, dated February 1691, ordering the payment of £ 248·17·8 to Dr. John Blow, in further part payment of £ 3400 due at Xmas 1684, upon the allowance of £ 400 p. ann. which is by him to be paid over to the 20 musicians of the Chapel of the late king Charles the 2nd": — Blow's autograph receipt is also appended to this warrant. Here is a more interesting document signed by Charles Sackville, Earl of Dorset, who was Lord Chamberlain of the Household, and whose memory is deservedly famous as the author of the words of the stirring song "To all you ladies now on land". The paper bears a two shilling and sixpenny stamp and recites, "These are to signifie unto y^r^ Lordship His Majestie's pleasure that you provide and deliver unto Dr. John Blow, Master of the Children of his Ma^ties^ Chapell Royal, being Tenn in number, These perticulars following for their Liveries for this present Yeare 1696, (viz.) for each of them one Coate and Breeches of Scarlett Cloath not exceeding y^e^ price of King Charles y^e^ 2^d^ Reigne, the coat to be Lined with Taffata, to each of them Three whole shirts, Three halfe Shirts, Two Laced Bands and Cuffs and Foure plaine Bands and Cuffs, to each of them Three pockett Hankershiffs Three paire of Gloves. Two pieces and a halfe of Ribbon to trime each of Their Liveries and to make Garters and Shoe strings, To each of them Two paire of Wosted Stockins and one paire of Silke Stockins and Six paire of Shooes, and Two hatts and hattbands. And also to each of them a Coate of Ordinary Red Cloath Lined with Sky Coloured Shattoone to come over Theire Cloaths in Case it should raine and all other perticulars to be provided as it was in the Reigne of King Charles y^e^ 2^d^. And this shall be yo^re^ Lordshipps Warr^t^. Given under my hand this 9th day of October 1696 in the Eighth year of

His Ma[ties] Reigne. — (signed) Dorset To the R[t] Hon[ble] Earle of Montagu, Master of His Ma[ties] Great Wardrobe and to his Deputy there.

I have one other record, which shews conclusively the prosperous condition of Blow. It is dated the 4th of August 1698 and reads thus "Received by me John Blow by Virtue of 3 orders bearing date the 4th and 27th days of April 1693 of Mr. Palmer, one of the Tellers of His Majesty's Receipt of Exchequer, the Sum of Sixteen pounds four shillings and ten pence half penny in full of all former directions of the said Order, and for half a yeare, due Midsummer past, of Three hundred pounds by me paid into the said receipt of Exchequer, the day of the date of the said order, upon an Act of Parliament, (Intituled, an Act for granting to their Majesties certain rates and duties upon Beer Ale and other liquors. — for securing certain recompenses and advantage, in the said Act, to such Persons as shall voluntarily advance the Sum of ten Hundred Thousand Pounds towards carrying on a Vigorous War against France:)" — This document is also signed by Blow.

On the death of Purcell, in November 1695, Blow was again appointed organist of Westminster Abbey. He also succeeded him in a somewhat singular capacity. The Bodleian Library possesses a warrant dated the 30th of November 1695, only nine days after Purcell's death, which reads "These are to require you to swear and admit Dr. John Blow and Mr. Bernard Smith into the Places and Quality of Tuners of the Regal, Organs, Virginals, Flutes and Recorders, and all other Kind of Wind instruments, in ordinary to His Ma[ty] in the place and upon the decease of Mr. Henry Purcell, to enjoy the said Place equally between them, and y[e] Longer Liver of them to enjoy y[e] whole Place with all Salaries, Wages and all other Rights, Profits, Privileges and advantages thereunto belonging in as full and ample manner as Mr. Henry Purcell did enjoy the same, and for doing so, this shall be your warrant. Given under my hand this 30th day of November 1695 in y[e] seventh year of His Ma[ties] Reign. (signed.) Dorset. To y[e] Gentlemen Ushers, Dailey Waiters in Ordinary to His Ma[tie] or one of them."

I have said enough concerning Blow's career, and turn to consideration of his claims as a composer. First I would note that on the death of his friend and former pupil, Henry Purcell, Blow composed an Ode to his memory, the words of which were written by Dryden. The work was published in 1696, and it is difficult to say which is worse the music or the poetry, neither is worthy of the subject or creditable to the author. Blow's music is scored for two alto voices, two flutes, and harpsichord. A combination sufficiently melancholy and curious. Notwithstanding the existence of this unhappy composition we can claim for Blow exceptional honour as a composer.

I am aware that Burney disparaged Blow's music, but I have for some time past regarded the opinions set down by Burney in his history of music with great suspicion and some want of faith. He frequently criticised music and musicians, particularly English musicians, without adequate knowledge of the matters he ventured to pronounce an opinion upon. Sometimes he misquotes examples and facts, notably in connection with Lawes, Morley, Blow and others. Burney was born at Shrewsbury, and had not the advantage of a Cathedral training, and I suspect had heard but little of Blow's music — when Burney migrated to London he became a pupil of Dr. Arne who was a composer of secular and theatre music, and wholly unsympa-

thetic to Church music. Burney for some unknown cause appears to have nursed a grudge against Blow; for instance he cavils at the statement on Blow's monument that he was master to the famous Mr. Henry Purcell, he calls it "petty larceny" notwithstanding its absolute truth. He devotes some six or seven pages to the abuse of Blow, although he admits, he was "an artist celebrated and honoured by his contemporaries". Here are a few ot Burney's accusations: he says Blow was guilty of "unwarrantable licences:— confusion and concrudities of counterpoint — barbarous harmony — unaccountable millions of faults" and wonders how Dr. Boyce an excellent judge, of known probity, could have ventured to speak of Blow's "success in cultivating an uncommon talent for modulation". — To justify his sweeping criticisms he prints four pages of specimens of Dr. Blow's crudities in music. Those who are familiar with the state of music-printing at the end of the 17th Century will scarce need to be reminded of the general inaccuracy of the published page. Some of his examples are evidently misprints, one is an error of Burney's not to be found in Blow, others regarded in the light of modern methods of composition need no apology.

Blow's compositions are very numerous, including more than one hundred anthems, fourteen services, and a variety of secular pieces, both vocal and instrumental. In his music he seems to have attempted to rival his pupil Purcell, no wonder therefore that his harmonies and progressions are not always quite of the domestic order. The bulk of Blow's music still remains in MS., unfortunately scattered in various collections I possess much, including Acts, Songs, and Motetts, some with Latin Words, and in these is to be found grand eight-part writing for voices and instruments. Naturally in reviewing the music of Blow we turn first of all to his Anthems. There is one which should be familiar to all frequenters of Cathedral Services. I refer to "I beheld and Lo a great multitude", which contains one of the most pathetic soul-moving solos ever written. The words are "These are they which came out of great tribulation, and have washed their robes in the blood of the Lamb". The whole anthem presents a combination of solemn harmony and appropriate melody. It was composed about 1687 for King James the 2nd. He had been greatly impressed and pleased with an anthem he had heard in the Chapel Royal, which was the composition of an Italian Master, and after hearing it the King asked Blow, if he thought "he could make one as good". Blow very confidently replied yes!, and he would have it ready by the following Sunday — he proved as good as his word by producing "I beheld and lo". When the service was concluded, the King sent Father Petre to tell Blow that his Majesty was greatly pleased with the anthem, but added Father Petre, "I think it too long". Blow was rettled by the gratuitous criticism, and instantly retorted, "that is the opinion of one fool and I heed it not". Possibly Hawkins was thinking of this story when he said "Blow was not so insensible of his own worth to be totally free from the imputation of pride".

I think I have discovered the Anthem by the Italian composer which excited the King's admiration, and which made him challenge Blow's powers It was "Give thanks unto the Lord" composed by Pierre Antoine Fiocco, who was born at Venice about 1650 and became Organist of Notre Dame, Brussels. He published some music at Antwerp in 1691. "Give thanks unto the Lord" is for four voices with string and organ accompaniment. The copy

I possess is in Purcell's handwriting. If I am correct in my belief that I have identified the anthem I can vouch for the fact that Blow's composition is so superior that comparison is absolutely ridiculous.

The Anthem "I beheld" as printed in Boyce's Cathedral music provides much food for reflection, and I am bound to confess, that whilst giving Dr. Boyce credit for the great labour he must have gone through in preparing manuscripts for the engraver, I cannot but regret that without note or comment he should have dared to mutilate the compositions of distinguished church composers, who being dead should have been permitted to speak in their own fashion. I have known for many years that Boyce treated Purcell's music in a merciless fashion, but I did not suspect that he had mis-used Blow in a like manner. I possess a very fine volume of anthems by various composers, entirely in the handwriting of Henry Purcell; in that volume is this anthem "I beheld and lo"; looking at it I detected so many readings which differ from Boyce's version that I took a copy printed by Novello from Boyce's Cathedral music and have noted in red ink some of the inaccuracies — I might quote the words of the anthem and say "a great multitude". Blow composed the anthem for the Chapel Royal where there was a string band in addition to the organ. The band had chiefly to play ritornelli or short symphonies; — these Boyce deleted — and if that had been all, perhaps he might have been excused; — but, in addition, he sometimes changed the notation — he altered the phrasing, and worse than all removed a bold harmonic progression, substituting for it one with no distinctive feature. It would be quite impossible for any one to appreciate what a piece of vandalism Boyce perpetrated unless he saw it with his own eyes. It is impossible to allow this anthem to remain in the mutilated form as at present published. I hope therefore to get a new edition printed. It is devoutly to be wished that some competent musician, with time and means, and above all a conscience, would take up the work of examining the music to be found in Boyce's Cathedral Music, and make public the result of his investigations. I fear the story would not redound to the credit of past editors.

I need say no more of Blow's Sacred Music than that it is so excellent and masterly as to deserve publication; the larger part still remains in manuscript.

Blow only once essayed his powers in a work for the stage — that was a masque "Venus and Adonis" written for the entertainment of the King Charles the 2nd. From a manuscript copy of the work in the British Museum we learn that the King's mistress, Mary Davies, performed the part of Venus, and that her daughter Lady Mary Tudor played and sang the part of Cupid, — as she was created Lady Mary on the 10 Dec. 1680 the masque must have been composed after that date; and before 1687 for then the Lady Mary was married to Lord Derwentwater. and of course took his name. This interesting work has been edited and published by G. E. P. Arkwright. There is one song in it called Cupid's lesson in which the words are spelt letter by letter in a very humorous manner. Modern instances of similar character will readily recur. Blow composed numerous Odes for the New Year and also for St. Cecilia's day. In 1700 he published a collection of Songs and Duetts under the title "Amphion Anglicus" — no doubt he made this essay in consequence of the great success of Purcell's "Orpheus Britan-

nicus", first published in 1698 and of which three editions were issued, the last in 1721. Blow's Amphion only ran through one edition, and is now somewhat scarce. In the "Amphion Anglicus", Blow very ingenuously says in the dedicatory preface "to Her Royal Highness the Princess Ann of Denmark", "lest a work of this nature, tho' perhaps not blameable in itself, either for the matter, or the manner of it should however seem to fall below what is due to Your Royal Highness's Greatness of Mind, and consummate Vertue: Give me leave Madame, to tell you, I am preparing, as fast as I can, to make some amends for this, by a Second Musical Present, upon Arguments incomparably better. I mean my Church Services, and Divine Compositions". He was quite correct in his own estimation of his works, nevertheless amongst the very many songs he composed, there are some gems which are worthy of resuscitation and performance.

Much of Blow's secular music appears to have been made to display his contrapuntal skill. A specimen of the kind is the Duet "Go perjur'd man", which became very famous immediately after its production. Hawkins gives the history of its composition. He says Charles the 2nd "admired very much a little duet of Carissimi to the words '*Dite o cieli*' and asked of Blow, if he could imitate it. Blow modestly answered he would try, and composed in the same measure, and the same key of *D* with a minor third, that fine song *Go perjured man*, known to very Englishman conversant in music". A comparison of the two compositions by Carissimi and Blow compels one to say that Blow surpassed his model. The earliest printed copy of this duet which I know of is to be found in the "Theater of Music" 1687. There it appears for two voices, alto and bass, with a cembalo bass accompaniment. Blow afterward published it in the "Amphion Anglicus" with independant violin parts added; but although these are very ingenious I do not think them an improvement.

Quellenstudien zu Mozart's »Entführung aus dem Serail«.

Ein Beitrag zu der Geschichte der Türkenoper.

Von

Walter Preibisch

(Halle a. S.).

Über Mozart's »Figaro«, »Don Giovanni«, »Zauberflöte« besitzen wir längst eingehende Quellenuntersuchungen. Sie stellen das Verhältnis des Komponisten zu seinen Vorgängern dar und geben uns Nachrichten über den Anschauungskreis, dem die Werke entstammen. Dagegen fehlen noch Untersuchungen über den Stoff der »Entführung«. Die Mozartbiographen vermögen darüber keine Auskunft zu geben, selbst Otto Jahn, von dem man am ehesten Aufklärung erwarten sollte, versagt an dieser Stelle. Er verbreitet sich nur ganz im allgemeinen über das deutsche Singspiel und geht dann, ohne sich auf Stücke von ähnlichem Charakter wie die »Entführung« einzulassen, auf diese selbst ein.

Die Gluckbiographie von Marx[1]) gibt uns wenigstens beiläufige Andeutungen über die Existenz anderer Türkenopern gelegentlich der Besprechung von *La Rencontre imprevue*, aber über Gluck hinaus hat niemand die Frage verfolgt. Und doch liegt die Frage sehr nahe: Wie kam Bretzner zu seinem Texte? Er war ja durchaus kein Originalgenie und außerdem keineswegs gesonnen, seinem Publikum etwas völlig Neues zu bieten. Seine Absicht war vielmehr nur, einen Singspieltext zu liefern, der für sein Publikum leicht verständlich war und der es in bereits bekannte Sphären führte.

Die Wahl eines türkischen Sujets beweist, daß Bretzner sein Publikum und dessen Geschmack kannte. Denn die Türkenoper hat sich seit Alters her seiner besonderen Gunst zu erfreuen gehabt. Wenn im folgenden auf die Geschichte dieser Gattung etwas näher eingegangen wird, so geschieht dies nicht etwa in der Absicht, ein vollständiges Verzeichnis aller Türkenopern zu geben, sondern es sollen nur diejenigen herausgegriffen werden, die der Bretznerschen Dichtung den einen oder anderen Zug geliehen haben. Dabei wird es denn am Anfang notwendig sein, den Rahmen der Operngeschichte zu verlassen und auf das Gebiet der Literaturgeschichte überzugreifen. Denn hier läuft, wie z. B. Goldoni beweist, eine parallele Bewegung her, die die Opernlibrettistik zu Zeiten sehr nachhaltig beeinflußt hat.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kreuzzüge uns die ersten türkischen Stoffe vermittelt haben. Eine weitere Zufuhr erfolgte durch die umfangreichen Handelsbeziehungen der großen italienischen Städte wie Venedig und Neapel mit dem Orient. Die Türken machten im Verkehr mit den Italienern diese auch mit ihren Gebräuchen und Verhältnissen bekannt, und die Männer im hohen Turban, in ihrer eigentümlichen Kleidung, mit ihren merkwürdigen Sitten, die von den europäischen so ganz abweichen, mögen den spottlustigen Italienern Grund genug gegeben haben, sich über sie lustig zu machen. Gefährlich wurden die Osmanen erst, als ihre seeräuberischen Scharen die italienischen Küsten heimsuchten[2]). Nichts war natürlicher, als daß sich diese Verhältnisse auch in der Literatur der damaligen Zeit widerspiegelten.

Italienisches Schauspiel und Opera seria.

Schon im Jahre 1619, also nur 25 Jahre nach der Begründung der florentinischen Oper, schrieb Prospero Bonarelli[3]) einen *Soliman*, ein Drama mit den für die damalige Zeit charakteristischen Grundzügen, eine mit Intrigen reichlich durchsetzte Staatsaktion mit der beliebten Erkennungsszene:

Eine Sultanin will ihren Stiefsohn vernichten, um ihrem natürlichen Sohne das Reich zu erhalten, aber im letzten Augenblick erkennt sie, daß man ihren leiblichen Sohn zu Tode führt, worauf sie sich durch Gift tötet.

Das Hauptmotiv, das Streben der Stiefmutter, dem natürlichen Sohne die Thronfolge zu retten, finden wir später in dem berühmten *Soliman* von Migliavacca-Hasse wieder.

1) A. B. Marx, Gluck und die Oper, 1863, 1, S. 272.

2) Kretzschmar in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Band 8.

3) Wiese, Gesch. der ital. Literatur 1898—99, S. 426 und Napoli-Signorelli, Krit. Geschichte des Theaters, deutsch übersetzt, Bern 1783, II, S. 62.

Von dem Bonarelli'schen *Soliman* existiert ein Faksimile des Titelblattes, welches die Widmung des Werkes an den Großherzog von Toskana enthält, ferner eine Ansicht von der Szenerie des ersten Aktes[1].

Die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts bescheren uns drei orientalische Stücke aus der Feder Goldoni's. Der Schauplatz der Handlung ist eigentlich Persien, indessen machte man in der damaligen Zeit zwischen Persern und Türken auf dem Theater keinen Unterschied. Das zeigt die häufige Verwendung derselben Namen für die Angehörigen beider Nationen und die Übertragung türkischer Verhältnisse auf die persischen.

Die drei Goldonistücke sind eine Art von Trilogie, da sie das Schicksal einer und derselben Person weiter verfolgen, doch war von dem Dichter keine Trilogie beabsichtigt, sondern der Beifall, den das Publikum der Heldin des ersten Stückes gezollt hatte, veranlaßte ihn, sie zum Mittelpunkte weiterer Dramen zu machen[2].

Das erste der Stücke ist betitelt *La Sposa Persiana*. Die Datierung der drei Komödien bei Wiese[3]) stimmt nicht zu Goldoni's eigenen Angaben. Nach Wiese stammt die *Sposa Persiana* aus dem Jahre 1753, *Ircana in Julfa* aus dem Jahre 1756 und *Ircana in Ispahan* aus demselben Jahre. Goldoni[4]) sagt selbst:

»Dieses dritte persische Lustspiel (*Jrcana in Ispahan*) erschien erst ein Jahr nach dem zweiten und drei Jahre nach dem ersten auf der Bühne«.

Die *Sposa Persiana* ist nach Riemann[5]) auch im Jahre 1775 als Oper von Fel. Alessandri in London behandelt worden. In demselben Jahre wurde die Oper auch in Venedig im *Teatro San Samuele* mit Balletten von Onorato Vigano aufgeführt[6]).

Der Inhalt der *Sposa Persiana* ist folgender:

Thamas, der Sohn des reichen Machmut, hat eine Geliebte Ircana oder Hircana, eine zirkassische Sklavin, sein Vater hat ihn aber einem ihm noch unbekannten Mädchen Fatima, der Tochter eines hohen Offiziers, zum Gemahl bestimmt. Die stolze Ircana will sich auf keinen Fall mit einem anderen Mädchen in den Besitz des Thamas teilen, so entstehen durch Ircanas Eifersucht die schlimmsten Verwicklungen. Fatima ist ein edles, selbstloses Mädchen, das Thamas zwar nicht liebt, der er aber wegen ihres Edelmutes seine Achtung nicht versagen kann. Als Fatimas Vater Osman wegen der Vernachlässigung, die seine Tochter fortgesetzt in Machmuts Hause erfährt, mit Thamas in Streit gerät, stürzt sich Fatima zwischen die Kämpfenden und verpflichtet sich Thamas aufs neue, dem der Kampf sicher das Leben gekostet hätte.

Die eifersüchtige Ircana will den Geliebten töten, wiederum wird der totbringende Streich durch Fatima aufgehalten. Ircana fällt als Sklavin in Fatimas Hände. Diese schenkt ihr in ihrer Großmut die Freiheit, aber in diesem Augenblick fühlt Ircana die ganze Überlegenheit der Nebenbuhlerin, stößt einen Schrei der Wut aus und entfernt sich, als wolle sie sich ein Leid antun. Thamas, überwältigt von Fatimas Güte, umarmt seine Braut — das Stück schließt.

---

1) Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire* etc. S. 132.
2) Goldoni über sich selbst, übers. v. G. Schatz 1788. II. S. 171 ff.
3) Wiese, a. a. O. S. 479.
4) Goldoni über sich selbst, a. a. O. II, S. 191.
5) Riemann, Opernhandbuch 1887.
6) T. Wiel, *I teatri musicali veneziani* ... 1897, S. 313.

Wir haben einen hochdramatischen Stoff vor uns, der Abschluß vermag freilich nicht zu befriedigen, da wir über das Geschick der Heldin keine Klarheit bekommen. Das orientalische Kolorit ist gut getroffen. Es ist von Interesse, daß Goldoni das Werk nennt, aus dem er seine Kenntnis der orientalischen Verhältnisse bezogen hat. Wahrscheinlich haben es auch andere Verfasser von Türkenstücken benutzt. Goldoni [1]) sagt:

»Ich hatte Salmons aus dem Englischen in das Italienische übersetzte Geschichte der neueren Nationen durchlaufen. Hier fand ich freilich nicht die Fabel, die den Inhalt des Stückes, das ich verfertigen wollte, ausmacht: allein dieses unterrichtende, genaue und interessante Buch unterrichtete mich doch von den Gesetzen, Sitten und Gebräuchen der Perser, und nach diesen Nachrichten des englischen Schriftstellers richtete ich mein Stück ein, das den Titel: *La Sposa Persiana*, die persische Braut, erhielt«.

Dieses Stück ist für uns deshalb von Interesse, weil es mit dem später zu behandelnden englischen Stücke *The Sultan or a Peep into the Seraglio* nahe verwandt ist, dessen Osminfigur uns direkt in das deutsche Singspiel weist.

Die erste Fortsetzung des Stückes, *Ircana in Julfa*, läßt das Mädchen in dieser Stadt die merkwürdigsten Schicksale erleiden.

Noch gehört ihm in Wirklichkeit das Herz des Thamas. Fatima ist trostlos darüber, daß es ihr nicht gelungen ist, des Gatten Herz zu gewinnen und sehnt sich nach dem Tode. Ali, der Vertraute des Thamas, findet eine Befreiung aus diesen unglücklichen Verhältnissen. Man will beide Frauen zufriedenstellen. Die Ehe zwischen Fatima und Thamas soll gelöst werden, Thamas soll die Zirkassierin heiraten, er selbst will Fatima zum Weibe nehmen. Man geht auf seinen Vorschlag ein; beide Teile sind befriedigt.

Die Handlung dieses Stückes muß in Verbindung mit dem dritten Goldonischen Stück: *Ircana in Ispahan* betrachtet werden.

Machmut hat seinen undankbaren Sohn Thamas enterbt, der ihm so viele Ungelegenheiten bereitet hat. Dieser ist mit Ircana verbannt worden. Machmut tritt den Weg in das Exil seines Sohnes an, um diesen zu züchtigen. Der empörte Vater trifft auf Ircana, die den Geliebten vor Machmut versteckt. Sie erzählt dem Alten, daß Thamas, weil sein Vater ihn verstoßen hätte, sein Leben freiwillig geendet habe. Das Mädchen geht mit diplomatischer Schlauheit zu Werke, und als sie in Machmut Mitleid für das Schicksal seines Sohnes erregt hat, erklärt sie, daß dieser noch lebe und führt ihm den Totgeglaubten vor. Der Vater ist so gerührt, daß er gern Verzeihung gewährt. Als Herrin in des Thamas Haus führt Ircana mit dem Geliebten ein glückliches Leben, auch Osman, der die Ehe Fatima's nicht gebilligt hatte, wird zur Zustimmung gezwungen. So endigt alles glücklich.

Die Bedeutung dieses Stückes für uns liegt in seiner nahen Beziehung zu dem erst ein paar Jahre vorher erschienenen Migliavacca-Hasse'schen *Soliman*. In dem Verhalten des mächtigen Persers Machmut zu seinem Sohne Thamas erkennen wir die Stellung des Sultans Soliman zu seinem Sohne Selim wieder. Wie bei Migliavacca-Hasse tritt auch hier der Vater empört auf gegen den undankbaren Sohn; als es aber heißt, daß dieser tot sei, wird der Vater von heftigen Gewissensbissen geplagt und muß sich von

1) Goldoni über sich selbst, a. a. O. II, S. 171.

der Geliebten seines Kindes harte Vorwürfe gefallen lassen, ganz genau wie bei Hasse, wo Narsea dem grausamen Vater wegen seiner Unmenschlichkeit Vorstellungen macht.

Unter die zeitlich frühesten Türkenopern gehört ein Stoff, in dessen Mittelpunkt der Türkenkaiser Bajazet (1347—1403) steht. Zwei im Charakter einander entgegengesetzte Helden stehen sich gegenüber, der Wüterich Tamerlan und der Dulder Bajazet. Auch hier tritt der weibliche Teil des Liebespaares, wie bei Goldoni und bei Migliavacca-Hasse, dem Tyrannen überlegen gegenüber.

Das Libretto hat den Grafen Agostino Pjovene zum Verfasser. Es liegt eine ganze Anzahl von musikalischen Bearbeitungen dieses Stoffes vor, welche das Interesse für die Türkenstücke deutlich bekunden. Zum ersten Male taucht das Stück in Venedig mit der Musik von Marc Antonio Ziani 1689 auf. Im Jahre 1706 wurde das Werk in der Komposition von Alessandro Scarlatti[1]) unter dem Titel *Il gran Tamerlano* in Pratolino bei Florenz aufgeführt. Schon nach vier Jahren betrat ein neuer Komponist des Stoffes den Schauplatz, Francesco Gasparini[2]), der das Stück als *Tamerlano, Tragedia per musica*, 1710 im *Teatro San Cassiano* zu Venedig zur Darstellung brachte. Riemann[3]) gibt ferner noch Aufführungen des Gasparini'schen Bajazet aus den Jahren 1716 in Udine, 1717 in Massa, 1719 und 1723 in Venedig an. Die Aufführung von 1723 verzeichnet auch Wiel[4]), damals wurde das Stück im *Teatro San Samuele* gespielt. In dem Personenverzeichnis fehlt diesmal die Figur des Leone.

Im Jahre 1722 wurde der *Bajazette o Tamerlano* mit der Musik von Leonardo Leo[5]) aufgeführt. Das Stück wurde nach der Umarbeitung des Librettos durch Bernardo Sabdumene von Leonardo Leo in Musik gesetzt. Giacomo Leo[6]) schildert die textliche Umarbeitung des *Sabdumene* und die musikalische Behandlung des Leonardo Leo näher.

Er zieht das Libretto, das in Neapel und Bologna liegt, heran und konstatiert:

1. Che il Sabdumene, diminuendo molte cose, accomodò i recitativi, ri fece le scene buffe e tutte le arie di nuovo ad eccezione di cinque, alle quali per comodità degli artisti fu conservata la musica dei compositori anteriori (Gasparini?)

2. Che il Leo musicò tutti i recitativi, le scene buffe e le arie segnate nel libretto. Non v'è dubbio perciò che i primi saggi del Leo nel genere buffo, in cui tanto seppe eccellere, si trovano nelle scene buffe del Bajazette (13a del I atto, 2a del II e 7a del III), le quali, applaudite nel 1722 prima a Palazzo Reale e poscia al S. Bartolomeo, furono forieri dei piu splendidi trionfi che seppe conseguire nelle sue commedie e specialmente nell Amor vuol sofferenze.

Hier haben wir also eine Durchsetzung des Bajazetstoffes mit komischen Elementen.

Nach Leo ist der Bajazetstoff 1724 von keinem geringeren als Händel

1) Sammelbände der IMG. IV, S. 152.
2) Wiel, a. a. O., S. 26.
3) Opernhandbuch.
4) Wiel, a. a. O., S. 76
5) Giac. Leo, *Leonardo Leo, musicista del secolo XVIII*, 1905, S. 50.
6) Giac. Leo, a. a. O., S. 50 und 51.

bearbeitet worden. Als besondere Glanznummern führt Chrysander[1]) das Duett im 3. Akt zwischen Bajazets Tochter Asteria und ihrem Geliebten Andronico an, ferner das Terzett zwischen Asteria, Tamerlan und Bajazet gegen Ende des zweiten Aktes, das als »musikalisch wie deklamatorisch gleich schön und bedeutend, ein vollkommenes Muster seiner Art« bezeichnet wird. Vor allem macht Chrysander auf die tragische Schlußszene aufmerksam, die er »eins der größten Meisterstücke in Händels Opern« nennt, und von der er erklärt, daß sie an dramatischer Gewalt die Gluck'schen Rezitative überrage.

Mit der Musik von Andrea Bernasconi[2]) erlebte der Tamerlan 1742 im *Teatro Grisostomo* in Venedig eine Aufführung in Verbindung mit Balletten von Gius. Salamon aus Wien. Das Personenverzeichnis ist um einige Namen vermehrt, außer Bajazet, Tamerlan, Irene, Andronico treten Clearco und Mirteno auf.

Den Bajazetstoff hat in dem für die Türkenopern durch Erscheinen des Hasse'schen *Soliman* so wichtigen Jahre 1753 auch Jommelli[3]) behandelt. Er verfaßte ihn für Turin. Die Personen sind Bajazet, Tamerlano, Andronico, Leone, Asteria, Irene. Das beste Stück ist wie bei Händel die Schlußszene.

Auch das folgende Jahr brachte wieder eine Neubehandlung des Stoffes und zwar durch Gioachino Cocchi[4]), die Musik des dritten Aktes ist von Pescetti. In dieser Fassung ist der Bajazette 1754 im *Teatro San Samuele* mit Balletten von Andrea Cattaneo über die Bretter gegangen. An Stelle des Clearco und Mirteno erscheint in dem Verzeichnis der Personen ein Rusteno. Zehn Jahre später, also im Jahre 1764, brachte Sarti[5]) einen Bajazette auf die Bühne, der in Kopenhagen in Szene ging. 1765, also ein Jahr später, fand der Stoff einen Bearbeiter in Pietro Guglielmi[6]). Diese Aufführung erfolgte im *Teatro San Salvatore*, das erste eingelegte Ballett *La forza dell' amore* rührt von J. B. Martin her.

Riemann's Opernhandbuch macht noch Bearbeitungen des Stoffes durch folgende Komponisten namhaft: Fort. Chelleri in Treviso 1720, Giov. Ant. Nini, Turin ca. 1728, Nic. Ant. Porpora, Dresden 1730, Ant. Vivaldi, Verona 1735, Scolari, Mailand ca. 1764, Ant. Maria Gasp. Sacchini, London 1773.

Zu den frühesten Türkenopern in Italien gehört ein im Jahre 1730 aufgeführtes Stück, das *Selim gran signor dei Turchi*[7]) betitelt ist. Der Komponist ist unbekannt, der Dichter ist Antonio Lucchini. Die Aufführung fand im *Teatro San Margherita* in Venedig statt. Zusammen mit diesem Stück wurde das Intermezzo *Ircano innamorato* zur Darstellung gebracht.

Das für die folgende Produktion von Türkenstücken bedeutendste und einflußreichste Werk ist der schon wiederholt genannte *Soliman*[8]) 1753, Text von Migliavacca, Musik von Johann Adolf Hasse.

Hasse's Oper gehört einer Zeit an, da sein Ruf als des führenden Mannes

---

1) Chrysander, G. F. Händel, Leipzig 1860, II, 124 ff.
2) Wiel, a. a. O., S. 138.
3) H. Abert, Nic. Jommelli als Opernkomponist 1908, S. 3.
4) Wiel, a. a. O., S. 197.
5) Sammelbände der IMG. III, 533.
6) Wiel, a. a. O., S. 258.
7) Wiel, a. a. O., S. 102.
8) Benutzt: Partitur aus der königl. Bibl. zu Dresden.

auf dem Gebiete der Oper bereits längst feststand. Er hat außer dem »*Soliman*« keinen türkischen Stoff mehr komponiert, doch genügte diese eine Schöpfung, um der Entwicklung der Türkenoper eine neue Wendung zu geben. Ja, seine Behandlung ist für die späteren Werke geradezu typisch geworden. Das Sujet bringt die Idee zur Darstellung, daß treue, aufopferungsvolle Liebe ihres endlichen Lohnes gewiß sein kann. Es ist eine der Lieblingsideen der neapolitanischen Libretti, die besonders bei Metastasio, z. B. im *Demofonte*, öfters wiederkehrt.

Die Haupthandlung des Stückes gruppiert sich um das Liebespaar Selim und Narsea. Selim, der Sohn Solimans aus erster Ehe, ist ausgeschickt, um den Perserkönig Tacmante gefangenzunehmen und ihn und sein Reich zu vernichten. Die persischen Königstöchter, Narsea und Elmira, sind als Geiseln in türkische Hände gekommen. Die Liebe zu Narsea hat Selim veranlaßt, den Perserkönig der schon in seiner Gewalt war, freizugeben. In diesem Ungehorsam gegenüber Soliman oder mit andern Worten, in seiner Liebe zu Narsea, liegt Selims Verbrechen. Gegen den ungehorsamen Prinzen intrigiert am türkischen Hofe der Großvezier Rusteno im Bunde mit Selims Stiefmutter Roxelana, die alles aufbietet. um ihrem natürlichen Sohne Osmin die Thronfolge zu sichern. In der Umgebung des Sultans ist nur Selims Stiefbruder Osmin und der Feldherr Acomate Selims Freund. Als es der Gegenpartei gelungen ist, bei Soliman das Todesurteil gegen Selim zu erwirken, läßt sich Acomate unter dem Vorwand, die Bestrafung Selims vornehmen zu wollen, nach dem Lager schicken, in Wirklichkeit betreibt er Selims Rettung. Ein Selim ergebener Sklave hat darum gebeten, an seines Herren Stelle den Tod erleiden zu dürfen. Der Hof wird benachrichtigt, daß Selim getötet worden sei. Der Vater wird nunmehr von den quälendsten Gewissensbissen, vielleicht zu streng gegen den Sohn verfahren zu sein, geplagt. Narsea überhäuft ihn mit den heftigsten Anklagen. Osmin hat schon vorher in großer Selbstlosigkeit erklärt, daß er keinesfalls den Thron annehmen werde, der seinem Bruder gebühre. Es stellt sich heraus, daß das Schriftstück, dessen sich Rusteno bedient hat, um den Verrat Selims zu beweisen, von dem Großvezier selbst gefälscht ist. Da kommt aus dem Lager die Kunde, daß Selim noch am Leben sei. Das Heer habe sich zu seinen Gunsten empört, um seine Straflosigkeit durchzusetzen. Gerührt zieht Soliman den vor ihm erscheinenden Selim an sein Herz und bedauert aufs tiefste, so grausam gegen ihn verfahren zu sein. Die übergroße hingebende Liebe Narseas und Selims macht auf alle Anwesenden großen Eindruck. Der Sultan gibt zu der Hochzeit der Liebenden freudig seine Einwilligung. Der Schurke Rusteno erhält unverdientermaßen die Freiheit.
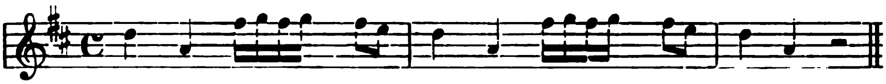
Dank der unbestrittenen Führerstellung Hasse's auf dem Gebiete der Oper ist dieses Werk das Prototyp für alle späteren Türkenopern geworden. Seine überragende Stellung den früheren Versuchen gegenüber besteht darin, daß in den ernsten Türkenopern von jetzt an nicht mehr bloß auf den Effekt, auf den rein sinnlichen Reiz des Exotischen, hingearbeitet wird, sondern auf dramatische Charakteristik. Dem Werke ein äußeres exotisches Gewand zu geben, hat sich auch Hasse nicht entgehen lassen, aber er ordnet es jenem höheren Prinzip unter. Mag der Text auch alle jene Mängel aufweisen, die das Zeitalter Metastasio's im allgemeinen an sich trägt, vor allem die Übertreibung in der Charakterschilderung, so groß waren die Fehler doch nicht, daß sie nicht dem Komponisten Gelegenheit zur Schöpfung echt dramatischer Charaktere gegeben hätten. Gestalten wie Soliman, Rusteno und das Paar Narsea und Selim lassen sich durch die ganzen folgenden Türken-

opern verfolgen: Der großmütige Soliman wirkt noch im Bassa Selim, der fanatisch wilde Rusteno im Osmin der »Entführung« nach. Auch der Wettstreit der Liebenden, für einander sterben zu wollen, findet sich später da und dort wieder.

Die Mittel, deren sich Hasse bedient, sind die üblichen der neapolitanischen Oper, Arien, *Recitativo secco* und *accompagnato*, dazu noch ein Chor, der deshalb wichtig ist, weil er den Meister auf französischen Spuren zeigt (I, 6) und weil er einen ganz ausgesprochenen Zweck, den der türkischen Milieuschilderung, verfolgt.

Diesem Zwecke dient auch die Instrumentation. Wir finden Blas- und Schlaginstrumente, sogenannte *Timpani turchesi*, wie sie für die Türkenstücke oft besonders angefertigt wurden.
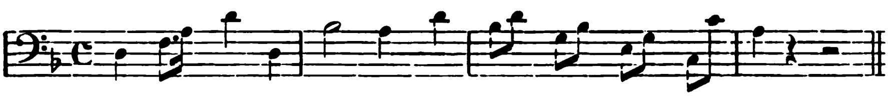
Das Hauptmotiv des Janitscharenchores bei Hasse lautet:



Zwei Orchester stehen sich gegenüber, das eine das richtige Theaterorchester vor der Bühne, das andere auf derselben von den Janitscharen gebildet. Dazu kommt der vierstimmige Chor, in welchem die Stimmen mit einer gewissen Freiheit geführt werden.

Die dramatischen Höhepunkte des *Soliman* liegen im *Recitativo accompagnato* (II, 3, 4, 7, 8, 10 und III, 6, 7). Die Charakteristik fällt den Arien zu. Die musikalischen Figuren, mit denen Hasse die leidenschaftliche Aufwallung Osmins bei den Verleumdungen Rustenos begleitet, haben Ähnlichkeit mit den Figuren, mit welchen Stegmann in seinem *Kaufmann von Smyrna* den Sklavenhändler Kaled charakterisiert.

Der Meister in der Kunst musikalischer Seelenmalerei tritt uns auf Schritt und Tritt entgegen. Am besten ist textlich und musikalisch der Bösewicht Rusteno geschildert. Er hat nur eine Arie (I, 5), aber sie ist von zwingender Charakterisierungskunst. Gleich bei dem Hauptmotiv steht das Bild des fanatischen Türken vor uns:



Dieser grausame, hinterlistige Schurke, zu dessen Charakteristik Hasse die allerschwärzesten Farben aufgetragen hat, ohne ihm irgendwelche mildernden Züge zu geben, erschien den spottlustigen Italienern die zur Karikatur geeignete Person. Hier fanden die Komponisten der *opera buffa* eine vortreffliche Gelegenheit, die Übertreibungen der *opera seria* lächerlich zu machen und sich in bewußten Gegensatz zu dieser Gattung zu stellen. Man gab dem wild fanatischen Orientalen zu seiner Grausamkeit und Hinterlist noch Züge, die ihn zur komischen Person stempeln, und hat so einen Vertreter des Großtürken herausgestaltet, der bald Gripon, Omar, Albumazar, meistens aber Osmin genannt wird.

Unter den zahlreichen Bearbeitungen des Solimanstoffes, die der Hasseschen Komposition folgten, ist noch aus demselben Jahre die Komposition

von Fischietti[1]) zu nennen. Dieses Werk ist in Venedig im Theater *San Moisé* in Szene gegangen, die eingelegten Ballette rührten von Francesco Nadi her.

Im Jahre 1762 erschien ein *Soliman* von dem Kapellmeister Schwanberger[2]) in Braunschweig[3]). Die Komposition hält sich ganz in den italienischen Formen, die Musik ist seicht und farblos, auch wird kein Wert darauf gelegt, das Lokalkolorit musikalisch zu treffen.

Das Jahr 1766 bringt einen *Soliman* von Greg. Sciroli[4]) in Venedig. Die Aufführung fand im *Teatro San Cassiano* statt, von den eingelegten Balletten war das erste von Bartol. Combi, das zweite von Onorato Vigano komponiert. Eine Bemerkung Wiel's[5]) weist darauf hin, daß man diesen *Soliman* nicht mit dem des Fischietti verwechseln dürfe.

An den Kompositionen des Solimanstoffes ist 1773 auch der Deutsch-Italiener Johann Gottlieb Naumann beteiligt. Sein *Soliman*, der von Riemann[6]) in das Jahr 1772 verlegt wird, ist in Venedig 1773 im *Teatro San Benedetto* zur Darstellung gebracht worden[7]). Eingelegt waren die Ballette *Il re alla caccia* und *Scene episodiche* von Gasparo Angiolini.

Für die Beliebtheit des Solimanstoffes spricht der Umstand, daß man ihm auch im Ausland begegnet. Im Jahre 1768 erschien ein *Soliman* von David Perez[8]), 1770 ein Singspiel *Soliman II* von Sarti[9]) in Kopenhagen, von dem berichtet wird: »Der Beifall war außerordentlich, man drängte sich das Stück zu sehen«.

Die opera buffa.

Vor dem Eindringen des Türkenmotivs in diese Gattung kann man es bereits in dem italienischen Lustspiel nachweisen. In erster Linie kommt die *Commedia dell' arte* dafür in Betracht. Diese in Italien so beliebte Stegreifkomödie, die bereits zahlreiche typische Vertreter wie den Doktor, den Pantalone, den *Miles gloriosus* und andere in ihrer Mitte zählte, wurde bald um die Person des Großtürken bereichert, der nach kurzer Zeit eine der beliebtesten Figuren dieser Gattung wurde. Napoli-Signorelli[10]) führt als Gegenstand dieser Volkspossen auch Entführungen an, womit vermutlich neben andern Entführungsgeschichten auch die Türkenstücke, in denen es sich meistens um eine Entführung handelte, gemeint sind. Dazu paßt auch, was Florimo[11]) über den Stand der damaligen italienischen Komödien und

1) T. Wiel, a. a. O.

2) Benutzte Partitur aus der Königl. Bibl. zu Berlin.

3) Die Überschrift über der Partitur gibt Metastasio als Librettisten an. Das ist jedenfalls unrichtig und ist nur aus der dominierenden Stellung des großen italienischen Librettisten zu erklären. Wotquenne's Verzeichnis der Werke Zeno's, Metastasio's und Goldoni's führt unter den dramatischen Werken Metastasio's keinen *Soliman* auf.

4) Wiel, a. a. O., S. 261.

5) Wiel, a. a. O., S. 262.

6) Riemann, Opernhandbuch.

7) Wiel, a. a. O., S. 294.

8) Riemann, Opernhandbuch.

9) Sammelbände der IMG. III, 532.

10) Napoli-Signorelli, a. a. O. II, S. 70.

11) Florimo, *La scuola musicale di Napoli* ... 1880—84 IV, S. 584.

Buffoopern sagt. Er führt als Beispiel für die beliebten Wiedererkennungsszenen den Inhalt eines Librettos an:

»Im ersten Akt sieht man einen alten Mann darüber seine Klage anstimmen, daß ihm ein Sohn als Kind von den Türken geraubt worden ist. Inzwischen finden wir auf der Szene einen jungen Menschen, den niemand kennt. Er gewinnt die Herzen von zwei oder drei Heldinnen des Stückes, am Ende erfolgt dann durch einen Ring oder durch irgend ein anderes Zeichen die Wiedererkennung von Vater und Sohn, eine der Heldinnen ist dessen Schwester. Es ist außerordentlich bemerkenswert, daß in den Libretti der ersten beiden Perioden (scil. der opera buffa) die Entführung fast nie fehlt, weil damals alle Gestade durch fortwährende Einfälle verheert wurden«.

Zu den italienischen Komödien, welche türkische Stoffe behandeln, gehört die Komödie Goldoni's *Impresario di Smirna* 1775.

Ein Türke Ali aus Smyrna will ein Theater nach europäischem Vorbild nach seiner Heimat verpflanzen und engagiert sich in Italien die dazu nötigen Sänger und Sängerinnen. Aber sie stellen alle übermäßige Anforderungen, wollen nur gegen hohe Gagen singen und nur in ersten Rollen auftreten. Bei der Abfahrt des Schiffes, das sie nach der Türkei bringen soll, erscheint ein Mann mit einem großen Geldbeutel, der im Namen des hochherzigen Türken den Sängern ein Vierteljahr von ihrer Gage auszahlt, anstatt sie, wie sie es verdient hätten, für ihre Unverschämtheit zu bestrafen.

Wie Goldoni[1]) uns berichtet, wollte er in diesem Stück die Ungezogenheiten und die Eitelkeit der Sänger an den Pranger stellen und die Theaterdirektoren warnen, solche Elemente zu engagieren. Das Interesse für alles, was mit der Bühne zusammenhing, war außerordentlich rege, vor allem war das Motiv beliebt, das Theater im Theater darzustellen. Das zeigen uns u. a. zwei Jommelli'sche Opern: *La Critica* 1766 und *Semiramide in bernesco* (*Il cacciator deluso*) 1767[2]).

Unter den Türkenstücken der *opera buffa* erscheint im *Teatro San Angelo* zu Venedig *La Finta Schiava*[3]) 1744. Der Dichter ist vermutlich Francesco Silvani, die Musik hat Maccari mit andern Komponisten zusammen geliefert. Die Personen sind Amurat, Fatime, Climene, Rusteno, Rodrigo, Ismene. Die Ballette stammen von Giuseppe Sacchi.

Eine richtige *opera semiseria* ist die *Schiava liberata*, ein Stoff der uns direkt in die Bretzner'sche »Entführung« hinüberleitet.

Der Textdichter ist Martinelli, der erste Komponist des Stoffes ist Jommelli. Seine Komposition datiert aus dem Jahre 1768[4]).

Dorimene, eine Spanierin, ist mit ihrer Zofe Giulietta und deren Geliebten Pallotino in die Hände der Türken gefallen. Pallotino hat wegen guter Führung bei dem Sultan die Stelle eines Gärtners bekommen. Des Sultans Sohn, Selim, verliebt sich Hals über Kopf in die schöne Abendländerin, zum großen Verdruß seines Vaters, der von der Heirat seines Sohnes mit einer Christin natürlich nichts wissen will. Don Garcia, ein vornehmer Spanier, der Geliebte Dorimene's, ist zu Schiff gekommen, um seine Verlobte loszukaufen. Der Sultan Soliman ist nicht abgeneigt, das Mädchen gegen ein Lösegeld freizugeben, da sein Sohn Selim die

1) Goldoni über sich selbst, a. a. O., II, S. 294.
2) H. Abert, Nic. Jommelli als Opernkomponist 1908, S. 426.
3) Wiel, a. a. O., S. 151.
4) Vgl. H. Abert, a. a. O., S. 435.

Geliebte so am ehesten vergessen werde. Solimans Vertrauter, Albumazar, hat sich in die hübsche Zofe Giulietta verliebt und sie von Soliman zum Geschenk erhalten. Köstliche Komik zeigen die Szenen zwischen dem gerissenen Pallotino, dem Giuliettas Herz gehört, und dem sich eifrigst um ihre Gunst bewerbenden lüsternen Albumazar. Als sie hören, daß der Sultan der Loskaufung Dorimenes durch Don Garcia zustimmt, verkleiden sich beide in französische Gewänder, der eine als Geheimrat, der andere als Konsul, um ihrerseits auch Giulietta in ihre Gewalt zu bekommen. Sie werden natürlich erkannt, und man droht ihnen, sie fürchterlich verprügeln zu wollen. Der Sultan bietet alles auf, um seinem Sohn Selim für Dorimene, Albumazar für Giulietta Ersatz zu verschaffen.

Er gewährt Dorimene, Giulietta und Pallotimo die Freiheit und will ihrer Rückkehr nach Spanien nichts in den Weg legen. Selim will nicht von Dorimene, Albumazar nicht von Giulietta lassen. Die Abreise wird beschleunigt, die Stunde der Abfahrt wird Selim verheimlicht. Er erfährt sie noch im letzten Augenblick, stürzt den schon zum Schiffe eilenden Abendländern nach und will Dorimene töten. Als er ihr aber ins Auge schaut, entsinkt der Dolch seiner Hand, es erfolgt vollständige Versöhnung, und die Abendländer stechen unter dem Gesang der herbeieilenden Türken bei einem allgemeinen »Addio« in See.

Seriöse und buffomäßige Nummern sind in der Jommelli'schen Oper etwa zu gleichen Teilen vertreten. Unter den seriösen Nummern wird besonders die Gmoll-Arie Dorimene's (I, 7) gerühmt [1]), noch gelungener sind die Buffosätze (I, 4, 5, III, 3, 4). Eine richtige Buffoarie mit dem in der italienischen Oper beliebten schnellen Parlando ist Albumazar's Arie I, 13. Die Ensembles und Finales bilden den Höhepunkt der Jommelli'schen Oper.

In der zweiten Bearbeitung der *Schiava liberata*, die von Giuseppe Schuster [2]) aus dem Jahre 1777 stammt, liegt der Schwerpunkt weniger auf den Ensembles als vielmehr auf den Arien. In den Ensembles findet sich nur vereinzelt eine freie Stimmführung. An Arien sind besonders die beiden ersten Akte reich. Die musikalische Zeichnung der Erotik ist die Hauptstärke der neapolitanischen Oper. Unter den Arien zeichnen sich besonders I, 4, 5, 7, 12 und II, 6, 7, 9, 11, 12 aus.

I, 4 ist eine Arie der Zofe Giulietta, dem Geliebten ruft sie ein Lebewohl zu. Wenn sie mit ihrem Herzen rede, glaube sie immer ihren Geliebten vor sich zu haben. Gelungen ist besonders das »*Addio, addio, mia dolce amor*«.

I, 5, eine Arie Pallotino's, zeichnet sich durch schöne Instrumentierung aus. Zur Verstärkung des Streichquartetts sind Oboen, Hörner, Fagott verwendet.

Den Vorzug wirkungsvoller Instrumentierung hat auch I, 7, eine Arie Dorimene's. Ergreifend sind die Klagen des Mädchens: *Sfortunata non ritrovo ne più ne compassione*, da man ihr zu Unrecht den Vorwurf macht, in dem Hause des Sultans Verwirrung angerichtet zu haben. Wir haben hier einen Nachhall der alten *Pianti* vor uns.

Aus den Synkopen I, 12 hebt sich gewichtig Albumazars »*Sono il grande Albumazar, son Circasso di nazione* . . .« heraus.

II, 6 erinnert im Rhythmus an Mozart's Arie des Osmin: »Wer ein Liebchen hat gefunden«; zur Charakteristik der schwärmerisch verliebten Dorimene sind zu dem gedämpften Spiel der Violinen auch Flöten herangezogen. Dorimene klagt fern von dem Geliebten in der Gefangenschaft schmachten zu müssen.

1) H. Abert, »die dramat. Musik« in der Sammlung: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. 1905, S. 573.

2) Benutzte Partitur aus der Königl. Bibliothek zu Dresden, Manuskript.

Der Türke Selim wird II, 7 durch die bekannten Schleiferfiguren charakterisiert, die zwar italienischen Ursprungs sind, an dieser Stelle aber offenbar türkisches Wesen wiedergeben sollen.

In II, 9 gibt Elmira den Gewissensqualen, die sie plagen, Ausdruck, das mehrmalige Crescendo und Decrescendo in der Violinenbegleitung ist hier von großer Wirkung.

II, 11 enthält Pallotino's Ständchen: *Reveillez-vous belle endormie, reveillez-vous, car il est jour, mettez la tête à la fenêtre, vous entendez parler d'amour*.. das Ständchen entspricht dem des Pedrillo bei Mozart.

In II, 12 sehen wir den in Giuletta verliebten Albumazar vor uns: »*Giuletta è troppo amabile, Giuletta fa per me. Quel volto suo adorabile, scolpita porto qui, se alcuno avesse ardire, la bella mia invaghire, di rabbia e di furore di lui farò così: per li capelli lo prenderei, con le mani lo graffierei, ne mai contento di strappazarlo di maltrattarlo, di fracassarlo ferei che in polvere volasse ancor. Bada che il simile farò di te, Giuletta e troppo amabile*«.

In ganz ähnlichen Worten macht Osmin in der »Entführung« seinem Unmut über die Abendländer Luft.

Zu den beiden dramatischen Bearbeitungen der *Schiava liberata* durch Jommelli und Schuster gesellt sich noch eine dritte Behandlung des Stoffes in Form eines Balletts, das von dem Stuttgarter Ballettkomponisten Florian Deller[1]) komponiert worden ist. Wir wissen, daß es Deller, dem Schüler Noverre's, keineswegs darauf ankam, bloße Tanz-Divertissements zu schreiben, sondern daß es ihm um dramatische Charakteristik zu tun war. Seine Ballette tragen Programmcharakter.

Durch eine überaus zarte, einschmeichelnde Melodie zeichnet sich das Adagio (Nr. 10) mit seiner diskreten Flötenbegleitung aus, offenbar soll es uns einen Einblick in das Seelenleben der verlassenen Dorimene geben.

Die Marcia (3.) charakterisiert mit ihren energisch einherschreitenden Akkorden den Fanatismus der Türkenschar. Der auf das Adagio (10) folgende Marsch in D-dur atmet ein triumphatorisches Gefühl, wahrscheinlich dazu bestimmt, die Größe sultanischer Macht zu verherrlichen.

Von der Bretzner'schen »Entführung« unterscheidet sich der Stoff der *Schiava liberata* dadurch, daß die Befreiung der Abendländer nicht gewaltsam herbeigeführt, sondern durch friedliches Verhandeln mit dem Sultan, durch einen Kauf, in die Wege geleitet wird, wie es im deutschen Singspiel *Der Kaufmann von Smyrna* geschieht. Man kann also bei der *Schiava liberata* eigentlich nicht von einer Entführung reden, höchstens in so weit, als die Abreise hinter Selim's Rücken beschleunigt wird. Das Werk zeigt zwar eine ganze Anzahl von Abweichungen von dem Stoff der Bretzner'schen »Entführung«, dennoch machen es viele, beiden Werken gemeinsame Züge höchst wahrscheinlich, daß der Text der »Entführung« unter Benutzung der *Schiava liberata* entstanden ist.

Jede Person der »Entführung aus dem Serail« hat ihr Pendant in der *Schiava liberata*: Konstanze entspricht der Dorimene, Blonde der Giulietta, Belmonte dem Don Garcia, Pedrillo dem Pallotino, Osmin dem Albumazar, der Bassa Selim dem Sultan. Nur der Selim der *Schiava liberata* hat kein direktes Abbild in der »Entführung«, wohl aber kann man sagen, daß seine

---

1) Benutzt: Partitur aus der Großherzogl. Hess. Hofbibliothek, Darmstadt, Manuskript.

besonders hervorstechenden Eigenschaften, seine leidenschaftliche Liebe zu dem abendländischen Mädchen, seine verzeihende Großmut auf den Bassa Selim übergegangen ist. Dazu gesellen sich textlich große Ähnlichkeiten, die bei einer Vergleichung von II, 12 der *Schiava liberata* und I, 3 der »Entführung« ganz auffällig werden.

Zahlreiche Szenen der *Schiava liberata* sind in ihrem Gedankengang mit Szenen der »Entführung« nahe verwandt. Man vergleiche z. B. den Dialog Don Garcia's und Pallotino's (II, 1) mit dem Dialog von Pedrillo und Belmonte nach Osmin's Arie im ersten Akt der »Entführung«, oder die Cavatine Dorimene's mit ihrem Schmerzensausbruch: *Che barbaro tormento* (II, 6) mit Constanze's Arie: »Ach ich liebte, war so glücklich!« Ferner hat die Szene II, 8 der *Schiava liberata*, wo Don Garcia und Dorimene sich in Gegenwart Pallotino's begegnen und der Freude des Wiedersehens Ausdruck geben, ihr Gegenbild in dem Quartett der »Entführung«.

Auch die Daten des Erscheinens der Stücke legen die Annahme nahe, daß der Entführungstext eine Umbildung der *Schiava liberata* darstellt. Beide Bearbeitungen der *Schiava liberata*, 1768 die von Jommelli und 1777 die von Schuster liegen zeitlich vor der »Entführung« (1781).

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bretzner, der vorzugsweise in Leipzig wohnte, in dem benachbarten Dresden eine Aufführung der *Schiava liberata* in der Schuster'schen Komposition gesehen und im Anschluß daran die Umbildung des Stoffes vollzogen hat.

Frankreich.

Auch hier läßt sich das Türkenmotiv wiederholt nachweisen. Schon Molière hat den Türken 1670 in seinem Türkenballett des *Bourgeois gentilhomme* als komische Person behandelt, wobei Lully[1]) in der Rolle des Muphti auftrat.

Der Bajazetstoff ist in Frankreich vertreten durch Duni[2]).

Mehrfache Beispiele für das Auftreten des Türken gibt die *opéra comique*. Die Tendenz dieser Gattung ist dieselbe wie bei der *opera buffa* in Italien. Auch in Frankreich richtete man seinen Spott gegen die ernste Oper mit ihren Göttern und Heroen.

Es erscheint im Jahre 1761 *Le Cadi dupé, opéra bouffe en 1 acte*. Der Text stammt von Lemonnier nach einer Erzählung aus »Tausend und eine Nacht«. Das Singspiel, von André aus dem Französischen übersetzt, ist unter dem Titel »Der betrogene Cadi« 1783 sehr oft in Berlin zur Aufführung gekommen[3]).

Das französische Stück ist von Gluck und von Monsigny in Musik gesetzt worden.

Zelmire, eine schöne Türkin, will sich an dem Kadi, der eine Art Don Juan ist, dafür rächen, daß er schon mehrere Vertreterinnen des schönen Geschlechtes unglücklich gemacht hat. Sie stellt sich, als ob sie ihn liebe, und gibt sich als Tochter des Färbers Omar aus. Der lüsterne Kadi beginnt sogleich mit dem Färber zu verhandeln, der in Wirklichkeit eine häßliche und mißgestaltete Tochter

---

1) Nuitter et Thoinan, *Les origines de l'opéra français*, S. LXV.

2) Riemann, Opernhandbuch.

3) Anton Schmid, Christ. W. Ritter v. Gluck ... 1854, S. 78, desgl. Wotquenne, Themat. Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck 1904, S. 202.

hat. Sofort wird der Heiratskontrakt aufgesetzt, Omar erhält von dem Kadi eine beträchtliche Geldsumme. Wie die wirkliche Färberstochter hereingeführt wird, ist der Kadi entrüstet. Man hat ihn um sein Geld geprellt, denn das Mädchen gleicht durchaus nicht der Schönen, die sich als die Tochter des Färbers ausgegeben hat. Die schlimmen Erfahrungen, die der Kadi bei diesem Liebesabenteuer gemacht hat, bringen ihn zu innerer Einkehr, er wendet sich wieder seinem rechtmäßigen Weibe Fatime zu, die er nun doppelt schön findet. Man vereinigt sich zu einem Gesang auf Allah: »Aus Nacht und Dunkel bricht das Licht der neuen Liebe. Alles sei vergeben und vergessen, wie es der Prophet gebot«. Der Schluß ist ein Vaudeville, wie es in der französischen *opéra comique* üblich war.

Von Bedeutung ist, daß zur Schilderung des Lokalkolorits in der Komposition von Gluck[1]) mehrere ungewöhnliche Instrumente eingeführt sind[2]). Wir finden das Geklingel der Triangel in der Arie des Kadi in D-dur, ferner in einem Liede Omar's das Rasseln der kleinen Trommel, eine Arie Fatime's hat obligates Glockenspiel unisono mit der Singstimme.

In der Komposition von Monsigny[3]) ist besonders die Figur des Kadi fein gezeichnet. Es gelingt der lieblichen Zelmire, den lüsternen Kadi auf das höchste anzureizen (vor allem in Szene 8, Duett). Schon das Vorspiel des Duetts deutet, allerdings noch versteckt, auf die Verliebtheit des Kadi hin, der die schöne Türkin um jeden Preis besitzen möchte. Bei den Worten »quel plaisir« wird das Orchester schon deutlicher. Die Figuren der Violinen und die aufsteigenden Bässe lassen über die Absichten des Kadi keinen Zweifel aufkommen. Über dem Duett herrscht eine ähnlich schwüle Stimmung wie bei Mozart in Osmins Lied: »Wer ein Liebchen hat gefunden«. An Sinnlichkeit und Tölpelhaftigkeit gibt der Kadi übrigens Osmin nichts nach, nur an Grausamkeit wird er von diesem übertroffen. In dem folgenden Duett versagt das Orchester, von dem man hier konsequent ein Festhalten an der Stimmung des vorigen Duetts und eine Steigerung erwarten sollte.

Zelmire mit ihrer Anmut und Schalkhaftigkeit ist eine Art Blondchen. Auch musikalisch wird sie ähnlich wie Blonde bei Mozart gezeichnet, z. B. in Sc. 2, wo sie mit ihrem *Il faut songer à se venger* immerfort geschwätzig in Sechzehnteln singt gegenüber Nuradin, der gegen sie nicht aufkommen kann, vgl. in der »Entführung« das Duett zwischen Blonde und Osmin.

Den typischen Vertreter des Großtürken findet man auch hier, und zwar in der Person des Kadi selbst. Er sieht stellenweise dem Osmin recht ähnlich, wenn er, erbittert über den Betrug, seinem Gegner alle möglichen Martern in Aussicht stellt und erklärt, daß er gehenkt, massakriert und stranguliert werden solle.

Auch der Solimanstoff ist in Frankreich vertreten. Gibert[4]) hat in dem Jahre des Erscheinens des *Cadi dupé* einen *Soliman II.* = *Les trois sultanes* zur Aufführung gebracht.

Unter die französischen Türkenstücke kann man auch das nach französischem Vorbild bearbeitete, von Gluck komponierte Singspiel *La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de Mecque* rechnen.

Nach Wotquenne[1]) wurde das Werk 1763 in Wien gedruckt, die erste Aufführung fand erst 1764 im Januar statt.

---

1) Klavierauszug von Barth. Senff, Leipzig.
2) Hanslick, Aus dem Opernleben der Gegenwart 1889, S. 135.
3) Benutzt: Part. Ms. aus der Königl. Bibliothek zu Dresden.
4) Riemann, Opernhandbuch.

Das französische Vorbild ist ein von Lesage und d'Orneval verfaßtes Stück gleichen Namens, welches schon 1726 auf dem *Théâtre de la Foire St. Laurent* und im *Palais Royal* aufgeführt wurde. Der Komiker Dancourt arbeitete das Stück um, die Komposition wurde Gluck vom Grafen Durazzo in Wien übertragen.

Dieser berichtet darüber an Favart[1]): »*Je viens de faire arranger »Les pèlerins de la Mecque« de feu M. Le-Sage; j'en ai fait supprimer le licencient et n'en ai conservé que le noble et le comique qui a pu s'y allier. Je ne doute pas que ce poème, arrangé de cette sorte au goût actuel de la nation, ne fasse son effet, surtout étant appuyé d'une musique de la composition du sieur Gluck, homme sans contredit unique dans son genre*«.
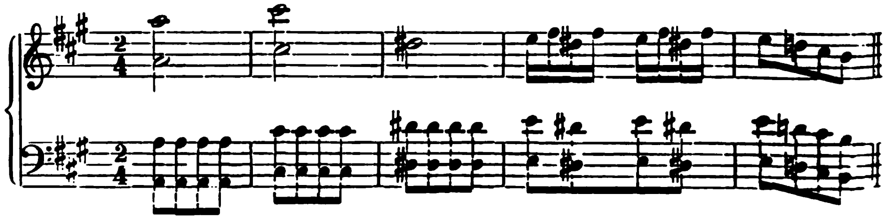
Die Prinzessin Rezia aus Persien, die Geliebte des Prinzen Ali, ist durch Seeräuber in türkische Hände gefallen. Ali hat die Geliebte überall gesucht. In der Türkei, wohin er auf seiner Fahrt kommt, verlieben sich zahlreiche Mädchen in ihn, selbst das Herz der Sultanin erringt er. Doch er erklärt allen Anträgen der türkischen Mädchen gegenüber, daß sein Herz bereits entschieden habe. Unerwartet trifft Ali hier seine Geliebte Rezia. Der von der Jagd zurückkehrende Sultan überrascht das Liebespaar, das nicht mehr rechtzeitig entwischen kann, und will ein hartes Strafgericht walten lassen. Da tritt aber das Gefolge des Sultans entschieden für Ali und Rezia ein und weist auf ihre gegenseitige Liebe hin. Beide sind entschlossen, für einander zu sterben. Ein Gnadenakt des Sultans schenkt ihnen das Leben; das Stück endigt mit einem Chor, der Liebe und Treue verherrlicht.

Dem Stücke fehlt die einheitliche Handlung. Die Fülle der Personen, die nur nebensächlich beschäftigt sind, verdunkelt die Haupthandlung. Diese zahlreichen Personen sollen uns jedenfalls Gelegenheit bieten, uns ein anschauliches Bild von dem Leben und Treiben am türkischen Hofe zu machen.

Der Text ist oft albern und geschmacklos. Die Bedeutung des Stoffes liegt für uns darin, daß wir es wieder mit einer Art Entführungsstoff zu tun haben. Das Motiv der Seeräuberei, der Wettstreit der Liebenden, für einander in den Tod zu gehen, und der Begnadigungsakt fehlt auch hier nicht.

Wir haben hier die liedmäßigen Formen der französischen *opéra comique* vor uns. Natürlich fehlt auch ein Weinlied nicht, wie es in zahlreichen Türkenstücken vorkommt. Der demselben zugrunde liegende Gedanke entspricht dem des Weinliedes im »Grab des Mufti«.

Die Musik ist an vielen Stellen bemüht, den türkischen Charakter des Milieus zu treffen. Am meisten zeigt sich das in der Ouvertüre (A dur). Sie verwendet außer dem Streichquartett noch Piccoloflöten, Oboen, Hörner, Fagotts und Schlagzeug. Wahrscheinlich fehlte zur Ergänzung auch der *Tamburo grande* nicht. Die Ouvertüre mit ihrem feurigen Allegro:



1) Wotquenne, Themat. Verzeichnis, a. a. O., S. 204.

trägt ein ausgesprochen orientalisches Kleid. Der Gluckbiograph Schmid[1]) ist der festen Überzeugung, daß diese Ouvertüre Mozart beim Komponieren der Ouvertüre zu seiner »Entführung« vorgeschwebt habe. Die Gluck'sche Ouvertüre hat ebensowenig einen Schluß wie die Mozart'sche. Sie endet auf der Dominante und geht unmittelbar in die erste Arie über, mit der sie auch die Tonart gemein hat.

Das Urteil Schmid's bezüglich der Abhängigkeit der Mozart'schen Ouvertüre von Gluck muß auf Äußerlichkeiten wie die türkische Instrumentation beschränkt werden, es sei denn, daß man in der Sechzehntelfigur (Takt 4 und 5 des Beispiels) das Vorbild einer Figur des Türkenchors bei Mozart[2]) (I, 5 und III Schluß) erblicken will.

Die Stellung der Mozart'schen Ouvertüre zur Oper wird später zu erörtern sein, soviel aber sei schon jetzt bemerkt, daß das exotische Lokalkolorit für ihn nur die Bedeutung eines pikanten Ingrediens hat.

In Frankreich scheint das Interesse für türkische Süjets ziemlich rege gewesen zu sein. *Alcindor und Zaide*, ein nachgelassenes Werk von Grétry, behandelt einen türkischen Stoff, dasselbe ist über das ebenfalls von Grétry komponierte *Les deux avares* = *Le tombeau du Muphti* zu sagen, ein Stoff, dem wir noch im deutschen Singspiel begegnen werden.

England.

Unter die ältesten Türkenstücke in England gehört ein *Mahomet*[3]), *a play acted by Henslowe's company*. Die erste Nachricht darüber findet sich in dem Tagebuch Henslowe's, August 1594. Dieser »Mahomet« ist möglicherweise die Quelle zu Jakob Ayrer's Drama: »Schröckliche Tragedi: Vom Regiment und schändlichen Sterben des türkischen Keisers Mahumetis des andern dis Namens usw.«[4]).

The Turke[5]) betitelt sich ein Stück von John Mason aus dem Jahre 1610, es wird in der Ausgabe von 1632 »*An eccellent tragedy of Muleasses The Turk and Borgis governor of Florence*« genannt. Das Stück wurde zu verschiedenen Malen unter allgemeinem Beifall von *The Children of His Majesty's Revels* aufgeführt. In fast derselben Zeit wird uns auch von Deutschland berichtet, daß eine englische Komödiantentruppe in Nürnberg unter Leitung eines gewissen John Spencer auch den Türken auf die Bühne brachte[6]).

Ein nie veröffentlichtes Türkenstück in England heißt: *The Turkish Mahomet and Hiren the Faire Greek.* Halliwell[7]) schreibt es dem George Peele zu. In dessen *Merry conceited Jests* 1627 wird auf das Stück angespielt.

Im 18. Jahrhundert errang in England wie in den andern Ländern auf musikalisch-dramatischem Gebiete die italienische *opera seria* die Vorherrschaft.

---

1) A. Schmid, a. a. O., S. 108 und 109.

2) Vgl. Klavierauszug Peters, S. 36, System 2, Takt 1 und S. 160, System 1, Takt 8.

3) Halliwell, *A Dictionary of old english plays*, 1860, S. 160.

4) J. Tittmann, Schauspiele a. d. 16. Jahrhdt., 2. Teil, S. 129.

5) Halliwell, a. a. O., S. 257.

6) J. Tittmann, a. a. O. II, S. XIV ff.

7) Halliwell, a. a. O., S. 258.

Sie sagte mit ihren griechischen Göttern und Heroen, mit ihrem hochtrabenden Pathos, ihrer Unnatürlichkeit, die sich vor allem in dem Kastratenunwesen darstellte, dem britischen Volke bald nicht mehr zu, und es wurde als eine Erlösung von der Fremdherrschaft der Italiener empfunden, als John Gay mit seiner 1728 in *Lincoln's Inn* aufgeführten *Beggar's opera* gegen die italienische Oper energisch Front machte und ihr ein national-englisches Werk gegenüberstellte.

Dieses hatte einen enormen Zulauf und brachte dem Verfasser und dem Theaterdirektor große Einnahmen[1]. Daß man die Bedeutung dieses nationalen Singspiels richtig einzuschätzen wußte, zeigt neben andern Zeugnissen von Zeitgenossen vor allem ein v n Chrysander[2] angeführtes Gedicht, in dem es heißt:

Of all the Belles, that tread the Stage,
There's non like pretty Polly,
And all the Musick of the age,
Except her voice, is folly.

Compar'd with her, how flat appears
Cuzzoni or Faustina?
And when the sings, J shut my ears
To warbling Senesino.

Der *Beggar's opera* folgten bald zahlreiche Stücke ähnlichen Charakters, zu ihnen gehörte auch Coffey's *The devil to pay* (der Teufel ist los) mit seiner Fortsetzung *The merry cobbler*, die in der deutschen Fassung »Der lustige Schuster« mit der Standfuß-Hiller'schen Musik den Anfang der deutschen Singspielperiode im 18. Jahrhundert darstellt.

Bald dringt auch der Türke, wahrscheinlich durch italienische Vermittlung, wieder in die englische Literatur ein.

1735 wurde im *Drury Lane*-Theater die Tragödie: *The Christian Hero, written by* Lillo[3], aufgeführt, worin Türken und Christen einander gegenübergestellt werden.

Viel wichtiger für uns ist ein anderes Stück, in dem der Türke als komische Person aufgefaßt ist: *The Sultan or a Peep into the Seraglio.* Es ist als Komödie bezeichnet und stammt von Isaac Bickerstaffe, dem Librettisten von Dr. Thomas Arne. Das Stück ist im Covent-Garden-Theater zur Aufführung gelangt[4].

Der Sultan Soliman liebt die in seinem Harem gefangene Elmira und hat ihr zahlreiche Beweise seiner Gunst gegeben, ist sich aber nicht recht klar darüber, ob seine Liebe nicht etwa nur aus Rücksicht auf Vorteil erwidert wird. Elmira bekommt eine gefährliche Rivalin in der kürzlich in den Harem gebrachten jungen Engländerin Roxelana, einem bildhübschen, überaus kecken Mädchen, die das Interesse des Sultans erregt. An die Freiheit ihres Vaterlandes gewöhnt, behagt

1) Chrysander, G. F. Händel 1860, II, S. 200ff.

2) Chrysander, a. a. O. II, S. 201.

3) Oxford, Bodleian Library in einer Sammlung von Farcen und anderen Afterpieces, die in den Theatern Drury Lane, Covent Garden und Haymarket aufgeführt wurden.

4) Desgl. im Brit. Museum in »*A Collection of the most esteemed farces and entertainments performed on the British Stage*« 1786, 1. Bd.

es ihr gar nicht, von dem unangenehmen, spionierenden Haremswächter Osmin auf Schritt und Tritt beobachtet zu werden. Sie wirft ihm die schlimmsten Schimpfwörter an den Kopf, sodaß Osmin, der für seine Stellung fürchtet, sich beim Sultan beschwert. Roxelana muß vor dem Sultan erscheinen und verantwortet sich hier in recht übermütiger Weise. Dem Sultan gefällt aber gerade diese Art, und er fordert Roxelana auf mit ihm zu speisen. Roxelana, die von der Neigung Solimans zu Elmira gehört hat, wünscht von der Nebenbuhlerin recht beneidet zu werden und läßt Elmira ohne Wissen des Sultans zu dem Mahle mit einladen. Die gereizte Elmira intrigiert gegen Roxelana. Der Sultan ist gekränkt, als er auch Elmira am Abend anwesend sieht, da er doch mit Roxelana allein sein wollte. Während er Roxelana bei dem Gesange der persischen Sklavin Ismene beobachtet, entbrennt seine Leidenschaft für die junge Engländerin so heftig, daß er ihr zum Zeichen seiner Gunst nach türkischer Sitte mit dem Taschentuch winkt, damit sie ihm nach seinen Gemächern folge. Roxelana weist das zurück und beleidigt dadurch den Sultan auf das heftigste. Er degradiert sie zur untersten Sklavin und erklärt, für ihre verschmähte Liebe sich bei Elmira entschädigen zu wollen. Indessen ist Roxelana viel zu schlau, um nicht zu merken, daß ihr selbst das Herz des Sultans nach wie vor gehöre, und durch Versicherungen ihrer Liebe weiß sie den Sultan ganz für sich zu gewinnen, so daß er Elmira wieder aufgibt. Roxelana werden die Fesseln abgenommen. Ihr Einfluß auf den Sultan ist so groß, daß sie alles von ihm verlangen kann. In ihrer Eitelkeit geht sie soweit von ihm zu fordern, zu seiner rechtmäßigen Gemahlin erhoben zu werden. Das gelingt ihr denn auch schließlich entgegen allen Einwänden des Sultans. Roxelana wird Kaiserin des türkischen Reiches.

Die Handlung des Stückes ist ganz unwahrscheinlich, es erscheint völlig ausgeschlossen, daß eine Christin zur Kaiserin über die fanatischen Türken gesetzt werden kann. Trotzdem ist der Stoff geeignet, die heftigsten menschlichen Leidenschaften wie Liebe, Haß, Eifersucht in Bewegung zu setzen. Der Aufbau des Stückes, für das der Name »Komödie« jedenfalls nicht besonders glücklich gewählt ist, ist äußerst geschickt, die Charakteristik der einzelnen Personen und der türkischen Verhältnisse ist trefflich gelungen. Der Höhepunkt der Handlung liegt in II, 2, in der Begegnung der beiden Rivalinnen. Wir haben hier eine hochdramatische Szene vor uns, für die mit großer Wahrscheinlichkeit Goldoni mit seinen Ircanastücken das Vorbild abgegeben hat. Jedenfalls weisen Elmira und Roxelana große Ähnlichkeit auf mit Fatime und Ircana. In dem englischen Stücke wird gerade so wie bei Goldoni durch die Verwegenheit, Eitelkeit und Herrschsucht der ganze Harem auf den Kopf gestellt. Daneben ist Roxelana auch der Typus einer auf ihre Nation eingebildeten englischen Lady, indem sie dem Sultan gegenüber die Vorzüge ihrer Heimat erklärt:

»*There reigns ease, content and liberty; every citizen is himself a king, where the king is himself a citizen*«.

In ihrem burschikosen, dreisten Wesen hat sie viele Züge des Blondchens der »Entführung«, auch die Nationalität hat sie mit ihr gemein. Manche Szenen, in denen sie auftritt, zeigen eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit Szenen der »Entführung«, z. B. der Auftritt, in dem sie sich über Osmin beschwert. Die Männer, erklärt sie, seien nur da, das schöne Geschlecht zu vergnügen. Osmin gegenüber lobt sie die Sitten des Abendlandes, wo man viel galanter gegen die Frauen sei, als in der Türkei. In ganz ähnlicher Weise macht Blonde Osmin gegenüber klar, wie man sich

dem weiblichen Geschlecht gegenüber zu benehmen habe. Der Osmin des englischen Stückes gleicht durchaus seinem Namensvetter in der Bretznerschen »Entführung«.

Er gibt diesem an Hinterlist und Polterei, an Lüsternheit und Eifersucht nichts nach, auch seine äußere Stellung ist dieselbe wie die des Osmin in der »Entführung«. Beide haben im Harem auf die Mädchen aufzupassen und Spionendienste bei einem türkischen Großen zu leisten.

Das Datum des Erscheinens dieses Stückes ist nicht genau festzustellen. Die Oxforder Sammlung, in der es steht, ist im Jahre 1815 gedruckt, jedoch muß das Stück viel älter sein, da die andere Sammlung, die es aufführt, das Jahr 1786 trägt. Aber das Stück fällt wahrscheinlich noch einige Jahre früher, da in der damaligen Zeit sich ein Werk erst auf dem Theater bewährt haben mußte, ehe es gedruckt wurde.

Noch nähere Beziehung zu der »Entführung« hat »*The Captive*[1])«, *a comic opera, as it is performed at the Theatre Royal in the Haymarket*, London 1769.

Nach einer Vorrede des Theaterdirektors folgt eine Tabelle der Gesänge mit den Namen der Komponisten; es sind vertreten mit sechs Gesängen Dibdin, mit einem Gesang Galuppi, mit zweien Vinci, mit zweien Cocchi, mit einem Ciampi, mit einem Perez, mit einem Vente, mit einem Duni, also haben wir einen *Pasticcio* vor uns. Besonders für das vorliegende Stück komponiert sind nur die sechs Gesänge von Dibdin.

Ein junger Spanier, Ferdinand, fällt in die Gewalt eines türkischen Admirals Dieser schickt ihn, nachdem sich Ferdinand längere Zeit gut geführt hat, dem Kadi, damit er ihn bei Gelegenheit nach seiner Heimat zurückschicke. Der Kadi stellt den jungen Mann als Hüter seiner Gärten in seinen Dienst. Der junge Gärtner hat sich unterdes in des Kadis reizendes Töchterchen Zorayde verliebt und Gegenliebe gefunden. Da keine Aussicht vorhanden ist, daß der Kadi seine Genehmigung zur Vereinigung der Liebenden gibt, so bleibt nur Entführung übrig Ein Schiff mit den Getreuen des Entführers, die aus Spanien gekommen sind, wird hinten am Garten, der an das Meer grenzt, warten, um sie abzuholen. Alles ist zur Flucht bereit, da werden die Flüchtlinge von dem auf seine Gattin eifersüchtigen Kadi, der unter ihren Fenstern umherschleicht, erwischt. Ferdinand droht großes Unheil, da stellt sich ein Deus ex machina ein in Gestalt der kaiserlichen Offiziere, die nach dem Kadi fahnden, dessen Erpressungsversuche bei Hofe bekannt geworden sind. So ist der Kadi gezwungen, gute Miene zum bösen Spie zu machen, und segelt, froh, seinen Verfolgern entrinnen zu können, mit seinem Töchterchen und ihrem Geliebten nach Spanien ab.

Das Stück enthält eine Fülle ergötzlicher Komik. Die gelungenste Figur ist der Kadi selbst mit seiner ihn fast verzehrenden Eifersucht auf seine Gattin und seiner Angstlichkeit, als ihm die Bestrafung für seine Erpressungen droht. Auf die Charakteristik der übrigen Personen ist nicht viel Wert gelegt. Das Stück enthält in erster Linie Situationskomik. Zu den amüsantesten Szenen gehört die Entdeckung des Fluchtversuchs durch den Kadi.

Ferdinand wartet im Dunkeln auf Zorayde, hat aber das Unglück, ihrer Mutter Fatime, die ihn ebenfalls liebt, in die Arme zu fallen. Der Kadi kommt unglücklicherweise noch hinzu, und als Ferdinand kein Wort der Entschuldigung findet, hilft ihm Fatime selbst auf die Beine damit, daß er wahrscheinlich eine Sklavin erwartet habe, was Ferdinand natürlich sofort als passende Ausrede aufnimmt.

1) Benutzter Text: Bodleian Library, Oxford; Musik im Brit. Museum.

In II, 3 sehen wir den Kadi in Sklavenkleidung im Garten unter dem Fenster seiner Gattin umherschleichen. Er trifft dabei auf seine Tochter, die gerade Perlen und Edelsteine zum Schiffe Ferdinands hinträgt. Das Mädchen erklärt in seiner Geistesgegenwart, daß es im Begriff sei, die unrechtmäßig erworbenen Schätze des Vaters ins Meer zu werfen, und macht dem noch nichts ahnenden Vater Vorhaltungen über seine Erpressungen, worauf er vor der Tochter eingeschüchtert in die Knie sinkt und Entschuldigungen stammelt:

You should consider, child, if I
Have in my office grip'd too nigh,
'T was to the end, that you might have
My wealth, when I was in the grave.
My failings then no longer press,
We have all errors, more or less.

Von ganz vortrefflichem Humor ist auch die letzte Szene, wo der Kadi bei dem Gedanken aufgehängt zu werden, zitternd und bebend in die Worte ausbricht:

With pleasure I this land forego,
My fame will sure be mangled,
But what care I, let it be so,
If I escape being strangled;
Nay pr'ythee let's make haste away,
I really tremble while I stay,
O dreadful thing,
In a bow string
To have one's neck intangled!

Es bleibt noch übrig, auf die nahe Verwandtschaft dieses Stoffes mit der »Entführung« hinzuweisen. In beiden Opern finden wir den Spanier, der in die Gewalt der Türken gekommen ist. Die Geliebte ist hier allerdings keine Abendländerin, sondern eine Türkin, doch in ihrer Gesinnung ist sie den Abendländern verwandt, da ihr Wunsch schon lange dahin geht, Christin zu werden. Die Art und Weise, wie die Entführung bewerkstelligt wird, ist dieselbe wie bei Bretzner. Ein spanisches Schiff mit den Getreuen des Entführers ist angekommen, um die Liebenden abzuholen. Auch erfolgt die Entdeckung des Fluchtversuchs in einer ganz ähnlichen Weise wie in der »Entführung«. Der in den Gärten umherschleichende Türke stößt auf die Flüchtigen. Es ist nicht bedeutungslos, daß auch die Bühnenbilder (II. Akt von *The Captive* und III. Akt der »Entführung«) sich außerordentlich ähneln.

Von bemerkenswerten einzelnen Zügen, die beide Stoffe gemeinsam aufweisen, sei noch erwähnt, daß Ferdinand seine Geliebte durch ein Ständchen erfreut, wie Pedrillo Blondchen durch seinen Gesang von dem im Mohrenland gefangenen Mädchen. Überhaupt hat Ferdinand mehrere Züge Pedrillos an sich, wie Zorayde in ihrer Lebhaftigkeit und Schlagfertigkeit Blondchen recht ähnlich sieht. Auch ist es auffallend, daß Ferdinand bei dem Kadi gerade als Gärtner angestellt wird, wie Pedrillo bei dem Bassa Selim.

Es ist angesichts so vieler Ähnlichkeiten ein innerer Zusammenhang zwischen den beiden Stoffen anzunehmen. Man kann etwa vermuten, daß englische Komödianten *The Captive* in Deutschland gespielt haben und daß

Bretzner bei der Umbildung der *Schiava liberata* auch einzelne Züge aus dem englischen Stück in seinen Entführungstext übernommen hat.

Die Türkenstücke in England beschließt *The Seraglio*[1]) 1776. Text und Musik sind von Dibdin, die Gesänge stammen von Dr. Arnold, eine Melodie von A. Fisher, dazu kommt noch je eine irische und eine schottische Melodie.

Der vorliegende Druck enthält den Dialog nicht, und es ist daher schwer, den Inhalt genau anzugeben. Nach dem Quintett im ersten Akt zu urteilen, handelt es sich um eine Entführung, die von den Türken entdeckt wird, alles läuft schließlich glücklich ab.

Nach der musikalischen Seite hin wird auf Charakteristik kein Wert gelegt. Wie wäre auch eine einheitliche Charakteristik möglich, wo so verschiedene Komponisten ihr Scherflein beigetragen haben? In dem Finale, das von Dr. Arnold herrührt, wird der Versuch gemacht, die Herrschaft des von seinem Volke geliebten Königs der des Tyrannen gegenüberzustellen. Die Dibdin'schen Melodien sind überaus schlicht und einfach, zum Teil recht gefällig, oft versucht er Vorgänge aus dem Leben der Natur, wie z. B. das Geschnatter der Vögel, nachzuahmen.

Das deutsche Singspiel.

Deutschland, das neben Italien von der Türkengefahr am meisten bedrohte Land, hat die allerältesten Türkenstücke aufzuweisen. Schon in den Nürnberger Fastnachtsspielen von Johannes Rosenblut[2]) hat der Türke seinen Einzug gehalten. Eins seiner Stücke ist *Der Türke* betitelt.

Der Sultan erscheint, um mit den Christen Frieden zu machen; zu ihnen gesellt sich ein Abgesandter vom Papst, um seinem Auftrag gemäß den Sultan wegen seiner Religion tüchtig herunterzukanzeln.

Es ist sehr interessant, einen Vergleich zwischen diesem frühen Stück und den Türkenstücken im deutschen Singspiel zu ziehen. Sehen wir in dem vorliegenden Stück noch die Intoleranz der Christen, die durchaus keinen anderen Glauben als den ihrigen anerkennen wollen, so suchen die deutschen Türkensingspiele, die von Gedanken der Aufklärungsphilosophie stark durchsetzt sind, nachzuweisen, daß auch der Mohammedaner ein edler Mensch sein könne, oft wird er sogar über die Christen gestellt und eine Religion edler Menschlichkeit auf den Schild erhoben. Johann Rosenblut oder Rosenblüt (in Wirklichkeit Hans Schneppers) hat nach Schütze[3]) 1450 »sechs klägliche Fastnachtsspiele« im Druck herausgegeben.

Nach längerer Pause in der sich keine Türkenstücke nachweisen lassen, erscheint 1682 ein *Kara Mustapha*[4]). Das Stück wird von Schletterer[5]) in das Jahr 1686 verlegt.

Es treten Mahomet, der türkische Sultan, türkische Offiziere, Janitscharenchöre usw. auf. Das Libretto stammt von Dr. Lucas v. Bostel, Syndikus

1) Benutzt im Brit. Museum: *The Overture, Songs* etc. *in the Seraglio, as performed at the Theatre Royal Covent Garden.*

2) Napoli-Signorelli, a. a. O. I. S. 356.

3) Joh. Fr. Schütze. Hamburg. Theatergeschichte 1794, S. 9.

4) Sammelbde. der IMG. III, S. 279 u. 282.

5) Schletterer, Das deutsche Singspiel . . . 1863, S. 89 u. 208.

und zuletzt Bürgermeister der Republik Hamburg. Schletterer [1]) spricht von dem Werk als von einem »durchaus witz- und geistlosen, erbärmlichen poetischen Machwerk, voll der allerplumpsten Reden«. Es kamen 48 besondere Dekorationen und Maschinen darin vor. Die Seitenszenen konnte man 39, die Mittelvorstellungen mehrere hundert Male verändern. Auch Schütze [2]) bestätigt, daß das Stück an niedrigen Scherzen und Unanständigkeiten reich sei. Der Stoff selbst war durchaus aktuell, denn er behandelte die Expedition des Veziers Kara Mustapha gegen Wien und den Entsatz dieser Stadt im Jahre 1683.

Wir stehen mit dem *Kara Mustapha* kurz vor der Eröffnung des Hamburger Opernunternehmens von Reinhard Keiser. Dieser Komponist verstand sich darauf, wahrscheinlich durch den Erfolg des *Kara Mustapha* angeregt, auf den Geschmack des Volkes einzugehen, und hat selbst ein Türkenstück komponiert: *Muhamed II.* [3]), 1696, zu dem Hinsch einen schlechten Text geliefert hatte. Die Musik Keisers ist nicht erhalten.

Im Jahre 1749 wird unter den in Hamburg aufgeführten Stücken eine »*türkische Lustbarkeit* [4])« erwähnt, die am 10. Februar des genannten Jahres in Szene ging.

Damit sind wir bereits in die Sphäre des deutschen Singspiels gerückt. Hier wie in den anderen Ländern wird die Reaktion gegen die italienische Oper vollzogen. Das nationale Element ist auch in Deutschland erwacht, und aus dem Streben heraus, die italienische Oper zu verdrängen, ihr oft hohles Pathos zu verspotten, den Olymp durch volkstümliche Gestalten zu ersetzen, Frische und Natürlichkeit in die dramatische Musik einzuführen, entstand das deutsche Singspiel.

Von der italienischen *opera buffa* her empfing Deutschland im 2. Drittel des 18. Jahrhunderts eine neue Zufuhr von Türkenstoffen. Gelegenheit zu ständiger Vermittlung war durch die zahlreichen Italiener gegeben, die sich damals noch in großer Anzahl als Orchestermusiker oder Kapellmeister in den deutschen Hofkapellen befanden.

Auch die englischen Schauspielergesellschaften und die französische *opéra comique* haben an der Verbreitung der Türkenstücke in Deutschland großen Anteil.

Einer der beliebtesten Türkenstoffe, der während eines Zeitraums von fünf Jahren nicht weniger als drei Bearbeitungen aufzuweisen hat, ist *Der Kaufmann von Smyrna*.

Die erste Bearbeitung rührt her von dem Abt Vogler [5]) und stammt aus dem Jahre 1771. Wir lernen durch Schafhäutl als Librettisten den Herrn von Champfort kennen, der deutsche Übersetzer ist C. F. Schwan.

Das Vogler'sche Stück hat zwei Ouvertüren und wurde 1771 in Mannheim bei dem kurfürstlichen Hofbuchhändler Schwan gedruckt.

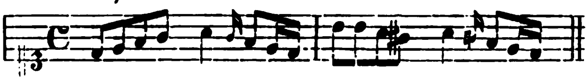
Der Franzose Dorval ist durch einen Überfall auf der See mit seiner Geliebten Amalie in die Hände der Osmanen gefallen. Der boshafte Sklavenhändler Kaled hat sie ganz in seiner Gewalt. Das junge Liebespaar fühlt sich in der Gefangenschaft höchst unglücklich, zumal da die Behandlung durch die Türken sehr schlecht

1) Schletterer, a. a. O. S. 89.
2) Schütze, a. a. O. S. 150.
3) Vierteljahrsschrift f. M.-W. VI, S. 168.
4) Schütze, a. a. O. S. 82.
5) Schafhäutl, Abt Georg Jos. Vogler . . . 1888. S. 248.
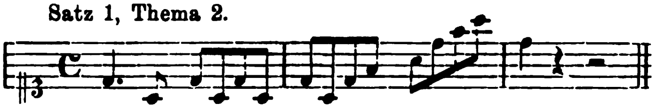
ist. Da bietet sich für Dorval eine Gelegenheit, seine Freiheit wiederzuerlangen. Er rettet Hassan, einem vornehmen, begüterten Türken, das Leben. Dieser beweist ihm seine Dankbarkeit dadurch, daß er Dorval und seiner Geliebten die Freiheit erkauft. So löst sich alles zu allgemeiner Zufriedenheit.

Im Jahre 1773 erschien das Stück mit der Musik von K. Dav. Stegmann[1]). Die musikalische Behandlung ist überaus geschickt, vor allem hat sich Stegmann bemüht, in den türkischen Charakter des Stückes einzudringen. Schon die dreisätzige Einleitungssinfonie, die er *Alla Turca* überschrieben hat, mit ihren charakteristischen Themen zeigt dieses Bestreben:
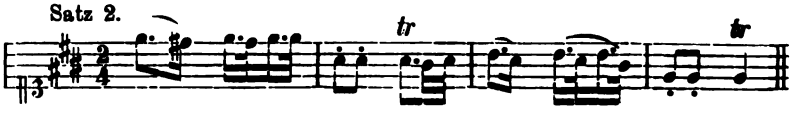
Satz 1, Thema 1.
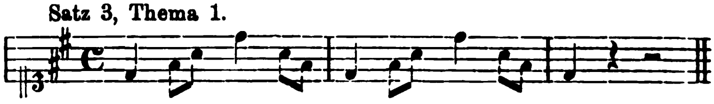


Satz 1, Thema 2.



Satz 2.



Satz 3, Thema 1.
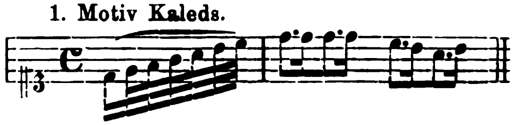


Satz 3, Thema 2.
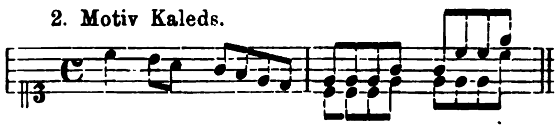


Am besten gelungen ist die musikalische Charakteristik des rohen Sklavenhändlers Kaled, der mit folgenden zwei Motiven lebhaft vor unser Auge tritt:

1. Motiv Kaleds.



2. Motiv Kaleds.
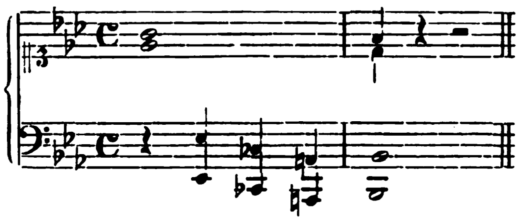


Sein bramarbasierendes Wesen, seine erbitterte Feindschaft gegen alles, was Christ heißt, hat er mit dem Osmin des Entführungsstoffes gemein. Besondere Beachtung verdient das Finale wegen der darin zum Ausdruck gebrachten Gedanken. Es ist ein nach französischem Vorbilde verfaßtes Vaudeville.

1) Benutzt: Klavier-Auszug aus der Kgl. Bibl. zu Berlin.

Dorval, Amalie, Hassan, Zaide stimmen ein in das Hohelied der Nächstenliebe. Es sei erhaben, der Menschen Pflichten zu üben, allen Menschen aufrichtige Liebe entgegenzubringen. Heiden wie Christen vereinigen sich zu diesem Gesang und proklamieren die allgemeine menschliche Religion, die über den Einzelreligionen stehe.

Die dritte Bearbeitung des Stoffes rührt von Andreas Franz Holly[1]) aus dem Jahre 1775 her.

Auch Holly ist bemüht, das türkische Milieu musikalisch zu treffen. Die Ouvertüre steht in engerem Zusammenhang mit der Handlung und soll wahrscheinlich auf das Unglück, das die Liebenden getroffen hat, hinweisen. Bemerkenswert wegen seiner eigenartigen Harmonik ist das Motiv:



Die Holly'sche Behandlung enthält eine Arie mehr als die Stegmann'sche. Es ist die Arie Amalias: »So muß ich denn mit bangem Schmerze von meinem Freund geschieden sein«. Die Arie ist gerade für Holly charakteristisch. Ihm gelingt es, das zarte Empfinden des Weibes, den Trennungsschmerz Amalias darzustellen, überhaupt versteht er sich gut auf musikalische Stimmungsmalerei. Er hat manchmal etwas Mozart'sches an sich, während er anderseits von Stegmann in der Darstellung männlicher Charaktere, rauher Naturen, wie besonders in der Charakteristik des Sklavenhändlers Kaled übertroffen wird.

Von Holly haben wir noch ein zweites Türkensingspiel, das *Der Bassa von Tunis oder Julie*[2]) betitelt ist und aus dem Jahre 1775 stammt. Der Text stammt von Henisch.

Da der Dialog fehlt, ist es wiederum schwer, die Handlung genau zu verfolgen. Eine als Bassa bezeichnete Person kommt in dem musikalischen Teil nicht vor, wir haben daher wahrscheinlich eine Sprechpartie, wie sie der Bassa Selim bei Mozart hat, vor uns.

Julie wird von Alcindor geliebt. Sie ist gefangen, der Geliebte sucht sie zu befreien. Dabei gerät er in große Gefahr. Hassan und Gripos, wahrscheinlich Beamte des Bassa, weigern sich, Alcindor Schutz zu gewähren. Schließlich gelingt es ihm aber, die Befreiung der von ihm angebeteten Julie zu erwirken.

Die Ouvertüre stellt eine Art Janitscharenmarsch dar mit folgendem Hauptmotiv:



1) Benutzt: Klavier-Auszug aus der Großherzogl. Bibl. zu Darmstadt.
2) Benutzt: Partitur aus der Großherzogl. Hofbibl. Darmstadt.

das mit dem zweiten Thema des ersten Satzes der Sinfonia von Stegmann's *Kaufmann von Smyrna* und mit dem Anfang von Mozart's »Kleiner Nachtmusik« verwandt ist.

Zur Schilderung des türkischen Milieus wird das Orchester durch Klarinetten, Hörner, Pikkoloflöten und Schlagzeug verstärkt.

Von den Bearbeitungen des *Eremit von Formentera* kommt für uns nur die von E. W. Wolf[1]), Weimar gegen 1775, in Betracht, da die übrigen Behandlungen des Stoffes von Peter Ritter, Dieter, Heinz und Rungenhagen erst nach der »Entführung« erschienen. Der Stoff erinnert in einzelnen Zügen an die »Entführung«.

Nach französischer Vorlage, nämlich nach Grétry's *Les deux avares* von Meißner gearbeitet ist das Singspiel *Das Grab des Mufti*.

Das Stück lag mir in der Komposition von Johann Adam Hiller[2]) vor. Es erschien 1777, der Klavierauszug trägt das Datum 1779[3]).

Nach einer dreisätzigen Sinfonia spielt sich eine Entführungsgeschichte vor unsern Augen ab. Der Stoff hat mehrfach Ähnlichkeit mit der *Schiava liberata* und folglich auch mit dem Bretzner'schen Entführungsstoff. Gripon mit seinem ewigen Zanken und Krakehlen ist dem Osmin verwandt, allerdings ist er nicht so grausam wie dieser, er ist mehr eine Art Albumazarnatur. Der schmachtende Liebhaber Wilhelm trägt verschiedene Züge Belmonte's an sich.

Die Janitscharenchöre sind dem türkischen Charakter des Stoffes angemessen. Von besonderer Wirkung ist der feierlich klingende Gesang der die Abendrunde machenden Janitscharen:

»Die Wache kommt, seid alle still,
Es schlafe, wer da schlafen will,
Wer wachen muß, der schweige.
Es weiche Tück' und Räuberei,
Daß nicht der Unschuld Klaggeschrei
Zum Ohr des Kadi steige.«

Als die Janitscharen zum zweiten Male auftreten, sind sie betrunken und stimmen ein feuriges Weinlied an: »Es lebe der Wein, der Schöpfer der Freude«, dessen Inhalt ganz zu Osmins Worten über den Weingenuß paßt. Es heißt bei Hiller:

»Wenn auch Mahomet uns Mädchen, Sang und Tanz verhieß, ohne den edlen Zypernwein, was wären die Mädchen? Vezir und Sultan trinken dich, trotz Mufti und Gesetzen.«

Das Weinlied hat einen ähnlichen Rhythmus wie Mozart's Janitscharenchor im ersten Akte. Das Hiller'sche Singspiel zeigt alle Eigentümlichkeiten des deutschen Singspiels, die Einfachheit in der melodischen Behandlung, die naive Charakteristik der Personen, ein Weinlied, eine Romanze usw. Am Schluß wird das Parterre aufgefordert, recht kräftig Beifall zu klatschen. Das Stück ist außer von Hiller noch von Christian Gotthilf von Baum-

1) Riemann, Opernhandbuch.
2) Benutzt: Klavierauszug aus der Kgl. Bibl. zu Berlin.
3) Inhalt bei Calmus, Die ersten deutschen Singspiele v. Standfuß u. Hiller. 1908. S. 87 ff.

garten 1778 und von Johann August Halbe (Jahr unbekannt) in Musik gesetzt worden.

Eine besondere Vorliebe für Türkenstücke scheint Joh. André gehabt zu haben. Er hat außer seiner *Entführung* noch zwei andere türkische Stoffe in Musik gesetzt. Der erste davon betitelt sich *Der Barbier von Bagdad*[1]).

Almansor und die schöne Zulima lieben einander. Zulimas Sklavin Fatime vermittelt den Verkehr der Liebenden. Der Sklavin gegenüber rühmt Almansor die Vorzüge des von ihm vergötterten Mädchens. Osmin, ein gutmütiger Dummkopf, tritt auf. Man hat ihn fälschlich beschuldigt, gestohlen zu haben, und er hat die Tracht Prügel ruhig eingestrichen. In einem Liedchen macht er sich über die zahlreichen Künste des Barbiers von Bagdad lustig, der neben seinem Beruf noch Astrologie treibe, die Ader lasse und Pflaster streiche[2]).

Almansor ist im Hause der Geliebten angekommen und hält mit ihr ein Plauderstündchen. Als aber der Barbier, der ihn noch kurz vorher belästigt hat, erscheint, versteckt sich Almansor in Zulimas Gemach. Der Barbier hat es gemerkt und will, da er offenbar selbst in Zulima verliebt ist, mit Almansor Händel anfangen, wird aber bei Zulima nicht eingelassen.

Das Pärchen stimmt in dem Glück, ungestört zusammenzusein, einen Hymnus auf die Liebe an.

Das ist die recht harmlose Handlung des Stückes, soweit man sie aus der Partitur, der wiederum der Dialog fehlt, feststellen kann.

Musikalisch steht das Singspiel tief unter der *Entführung* desselben Komponisten. André hat sich in dem *Barbier von Bagdad* nicht sonderlich bemüht, das türkische Milieu zu schildern; doch gelingt es ihm, warme Töne anzuschlagen, um der Sehnsucht der Liebenden nach Vereinigung Ausdruck zu geben. Mit Erfolg malt André's Musik äußere Vorgänge; so wird uns eine Prügelszene, bei der man die Stockschläge auf Osmin's Rücken niedersausen hört, mit großer Realistik vorgeführt.

Dem Osmin fehlt hier die Bosheit und Hinterlist, die ihm in den meisten Türkenstücken eigen ist; er ist vielmehr ein dummer Tölpel, der sich alles gefallen läßt. Das Duett zwischen Zulima's Sklavin Fatime und Osmin, in welchem sie den Türken wegen seiner Wichtigtuerei auslacht, erinnert an das Duett zwischen Blondchen und Osmin aus der »Entführung«.

Das zweite Türkenstück André's ist *Das Tartarische Gesetz*[3]), Berlin, 1779. Der Stoff scheint viel Anklang gefunden zu haben. Es existieren noch mehrfache Behandlungen außer der André'schen. Die bekannteste ist wohl die von Zumsteeg, die zum ersten Male 1780 erwähnt wird. Sie wird von Abert eingehend besprochen. Das Stück kommt für uns indessen nicht in Betracht, da seine Handlung weit von der »Entführung« abführt.

Schon vor der »Entführung« hatte Mozart selbst ein türkisches Sujet behandelt und zwar in seiner Operette *Zaïde*[4]), 1780.

---

1) Benutzt: Partitur im Manuskript aus der Kgl. Bibl. Berlin.

2) Eine Arie ganz ähnlichen Charakters hat Knecht (in Anthologie f. Kenner u. Liebhaber d. Tonkunst I, Speyer 1789) komponiert, die einem Bader Zeisig in den Mund gelegt wird und die wahrscheinlich in ein Knecht'sches Singspiel gehört: »Ihr Leute seht, das ist der Mann, der allen Kranken helfen kann.«

3) Benutzt: Partitur im Manuskript aus der Kgl. Bibl. zu Berlin.

4) Inhalt bei Jahn, W. A. Mozart I, S. 626.

Wir haben auch hier einen Entführungsstoff vor uns, der in zahlreichen Szenen dem späteren Werke inhaltlich nahe verwandt ist.

Gomatz ist das Seitenstück zu Belmonte, Zaïde entspricht der Konstanze. Allazim, der Günstling Solimans, der den Abendländern bei der Flucht behilflich ist, hat als aufgeklärter Muhammedaner mehrere Züge des Bassa Selim an sich. Auch ein Osmin findet sich in dem Stück, doch als bloße Nebenperson.

Musikalisch ist von der Zeichnung des türkischen Milieus, die Mozart später in der »Entführung« so trefflich geglückt ist, noch nicht viel zu merken, nur in der Szene, wo der Sultan seinen Zorn über den Verrat des Gomatz und der Zaïde zum Ausdruck bringt, wird eine dementsprechende Instrumentation mit Trompeten und Pauken eingeführt.

Die Einleitung des Quartetts, die durch einen kurzen Satz der Streichinstrumente geschieht, ist ein auch in der »Entführung« in Konstanzes Arie (10) verwandtes Motiv[1]).

Zu den Türkenstücken haben wir auch das von Großmann, einem Mitgliede der Seyler'schen Truppe gedichtete, von Chr. Gottl. Neefe in Musik gesetzte Singspiel *Adelheit von Veltheim*[2]), 1780, zu rechnen. Auch dieses Stück hat jedenfalls dem Stoffe der »Entführung« mehrere Züge geliehen[3]).
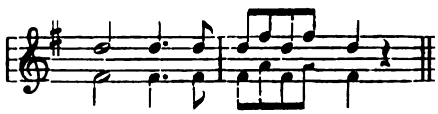
Das Stück ist größtenteils im Stile des Singspiels gehalten, nur gelegentlich, wie in I, 9, wo wir einen großen dramatischen Monolog, aus Akkompagnato und Sekkorezitativ gemischt, vor uns haben, fällt es aus diesem Rahmen heraus.

Die Einheitlichkeit des Werkes leidet unter der Fülle der Personen, die teilweise nur geringen Anteil an der Handlung haben. Das Stück ist nach dieser Richtung hin mit Gluck's *Pilgrimen von Mekka* verwandt.
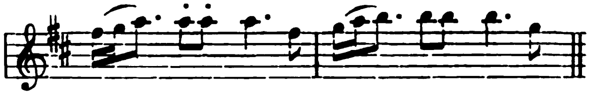
Vortrefflich gezeichnet ist der Haremswächter Mehmet, der mit dem Osmin der »Entführung« große Ähnlichkeit hat.

Das türkische Milieu zu zeichnen, gelingt Neefe vor allem in den Orchestersätzen. Schon die das Werk einleitende *Sinfonia turchesa a due orchestre* mit Oboen, Klarinetten, *Flauti* und *Timpani* gibt davon einen vollgültigen Beweis.

Auch der Marsch (I, 6) mit seinem gravitätischen Hauptthema:



und mit den lärmenden Figuren:



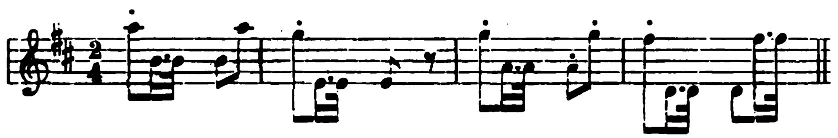
ist bestimmt, den rauschenden Charakter der türkischen Musik zu malen.

Desgleichen verdienen die *Sinfonia di guerra* am Anfang des vierten Aktes und der sich anschließende Kriegsmarsch der Janitscharen, deren Fanatismus besonders in dem markanten Motiv:

1) Jahn a. a. O. I, S. 632 ff.

2) Benutzte Partit. aus Kgl. Bibl. Dresd., Ms.

3) Inhalt s. H. Lewy, Chr. Gottl. Neefe, Rost. Diss. 1901, S. 57 ff.



zum Ausdruck kommt, als Muster türkischer Milieuschilderung besondere Erwähnung.

Die »Entführung aus dem Serail« in ihren verschiedenen Kompositionen.

Die »Entführung« liegt uns in vier Kompositionen vor. André und Mozart haben sie 1781, Dieter hat sie 1784, Knecht 1790 in Musik gesetzt. Eine weitere musikalische Bearbeitung von Kuzzi wird bei Gerber erwähnt, doch konnte ich den Fundort der Partitur nicht ermitteln.

Wir haben zwei verschiedene Fassungen des Textes zu unterscheiden; einmal das von Bretzner für André geschriebene Libretto und zweitens die von Stephanie dem Jüngeren für Mozart gelieferte Bearbeitung, die Bretzner öffentlich[1]) als eine Verballhornisierung seines Textes bezeichnete. Der Hauptunterschied der Fassungen besteht, wie schon Jahn[2]) gezeigt hat, darin, daß die eigentliche Entführungsszene sich bei Bretzner in einem Ensemblesatz (Sextett) abspielt, während Stephanie diesen Teil durch gesprochenen Dialog ersetzt.

Auch sonst sind auf Mozart's Veranlassung mehrere Änderungen angebracht, wo der Komponist glaubte, daß der Musiker neben dem Dichter nicht genügend auf seine Rechnung komme. Andere Änderungen wurden dadurch nötig, daß Mozart der Individualität einzelner Sänger Rechnung tragen wollte.

André und Dieter haben den Text in der Originalfassung, Mozart und Knecht den umgearbeiteten Text in Musik gesetzt. Das Verhältnis der Komponisten untereinander stellt sich im allgemeinen folgendermaßen dar:

Dieter ist aus der Schule Jommelli's hervorgegangen und weist infolgedessen unter allen die meisten italienischen Züge auf. Auch die Schule der Mannheimer Sinfoniker ist auf ihn nicht ohne Einfluß geblieben.

Knecht, der Musikdirektor aus Biberach, gehörte zu dem Freundeskreise Wieland's und teilte mit diesem seine Vorliebe für das deutsche Singspiel. Da er auch mit Jommelli und den Mannheimern bekannt wurde, so finden sich auch bei ihm oft italienische Züge und Anklänge an den Mannheimer Stil. Von den norddeutschen Komponisten haben besonders Joh. Christian Bach und Graun auf ihn Einfluß gehabt.

Bei Dieter und Knecht spielt das Malerische eine große Rolle, das besonders seit den Orchestermonologen in den Jommelli'schen Opern aus der Stuttgarter Zeit sehr beliebt war. Vielleicht haben auch die Deller'schen Ballette und die Zumsteeg'schen Jugendopern auf Knecht und Dieter gewirkt.

Die André'sche Komposition hat ihren Schwerpunkt in volkstümlichen Elementen. Einfache Singspiellieder sind André's eigentliches Gebiet. Seine Kompositionsweise nähert sich am ehesten der Art Joh. Adam Hiller's.

Für Mozart bedeutet die »Entführung« einen wichtigen Abschnitt in seiner Entwicklung. Italienische Elemente fehlen zwar keineswegs, aber die
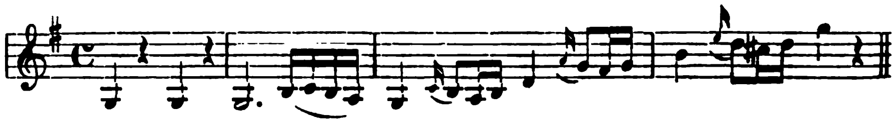
1) Berliner Lit. u. Theaterzeitung 1783, II, S. 398ff.

2) O. Jahn, a. a. O. I, S. 747ff.

Grundzüge der Behandlung sind deutsch. Zum ersten Male rückt er hier mit voller Absicht innerlich von den Italienern ab. Der Vergleich mit den andern Komponisten zeigt deutlich, worauf es Mozart in der »Entführung« eigentlich ankam. Wenn hier überhaupt auf die Kompositionen von Dieter, Knecht und André eingegangen wird, so geschieht das nicht wegen der eigenen Bedeutung dieser Werke, sondern nur, um zu veranschaulichen, worauf es Mozart ankam, und so die Stellung seines Werkes im deutschen Singspiel sowohl, wie in Mozart's eigenem Schaffen genauer zu bestimmen.

Die Ouvertüren.
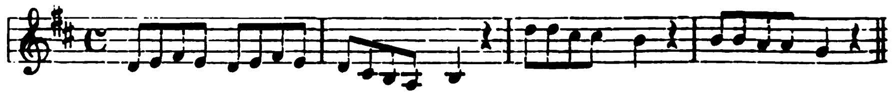
Dieter eröffnet sein Werk mit einer Sinfonia, *Allegro vivace*, die die Form des Sonatensatzes hat. Der Einfluß der Mannheimer Schule zeigt sich in der Thematik, vor allem in dem gleich einer Rakete aufschießenden Hauptthema:
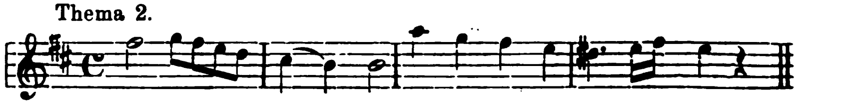


Für die Gegenüberstellung der Themen hat Jommelli[1], der schon früher den thematischen Dualismus in seine Sinfonien eingeführt hatte, das Vorbild abgegeben. An die italienische Art gemahnt auch ferner die zwar korrekte, aber nichtssagende Durchführung. Nur der Schluß ist wegen der Mancandostelle und ihrer eigenartigen Harmonik bemerkenswert. Wahrscheinlich ist hierin eine Beziehung auf den Konflikt der Handlung zu finden, wie ja auch Jommelli in seinen Eingangssinfonien öfters darauf hinweist.

In dem Knecht'schen Klavierauszuge fehlt die Ouvertüre. André hat, wie Dieter, zwei kontrastierende Themen:

Thema 1.



Thema 2.



Das zweite Thema, mit dem die Oboe solistisch aus dem Orchester hervortritt, ist ein ausgesprochenes Gesangsthema im Sinne der Mannheimer.

Mozart zeigt schon durch die Wahl seiner Instrumente — Pikkoloflöten, Klarinetten, Pauken, Trompeten, Becken und der Tamburo grande — worauf er hinaus will. Im übrigen verfolgt dieses Orchesterstück als das erste seiner Gattung die Tendenz, die Kretzschmar[2]) bei Besprechung der »Figaro«-Ouvertüre charakterisiert:

»Diese unscheinbar gewordenen, abgespielten Orchesterstücke sind wunderbare Prologe, die auf den hohen Standpunkt hinaufheben, von dem aus Mozart auf die bunte Welt seiner Dramen herabblickt. Da wird denn dieser Figaro gleich mit der ersten, phantastisch, heimlich und gedämpft dahinhuschenden Achtelfigur ins

1) Vgl. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist, 1908. S. 151.
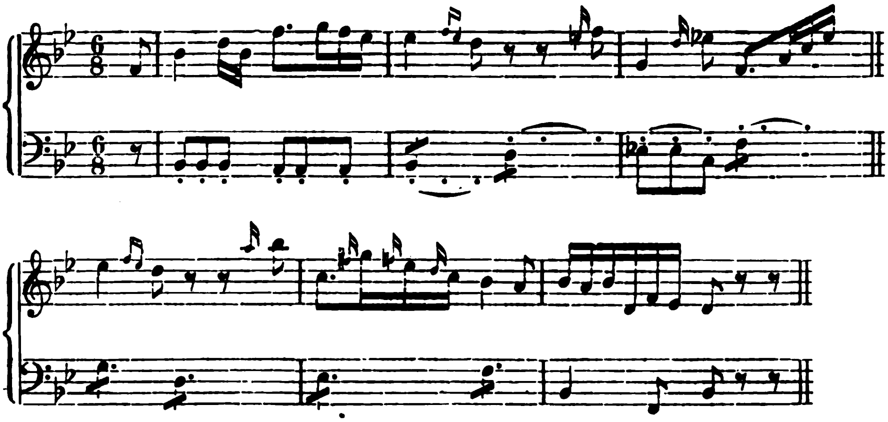
2) Jahrb. der Musikbibl. Peters 1908. S. 64.

Reich der Sommernachtsträume versetzt, und diesem Anfang entsprechend eilen die verfänglichen Szenen, der moralischen Schwere entkleidet vorüber.«

Wie im »Figaro« hat Mozart auch in der »Entführung« mit den schnell dahingleitenden Figuren der Ouvertüre in dem Prestosatze über das Stück eine Art von Märchenstimmung gebreitet.

Nr. 1. Arie des Belmonte: Hier soll ich dich denn sehen . . .

Bei Dieter und André fehlt die Arie. Knecht macht aus ihr ein harmloses Singspielliedchen ohne rechte Charakteristik:
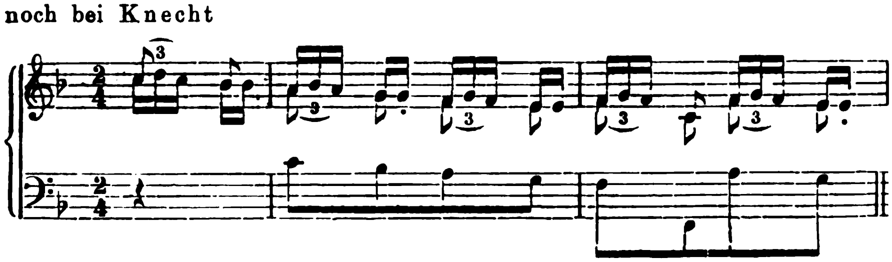


Bei Mozart hat diese Arie eine ganz besondere Stellung. Sie gehört gewissermaßen noch zur Ouvertüre, die ja ohne rechten Schluß ist. Die Arie gibt uns die Antwort auf die im Mittelsatz der Ouvertüre gestellte Frage. Dort war die elegische Klage in *C* moll ein fremder Gast in dem bunten, märchenhaften Treiben gewesen, der wohl andeuten konnte, daß Mozart mit seiner Komposition eine tiefere Auffassung des ganzen Stoffes anstrebte, aber diese Absicht war zunächst nur ganz unbestimmt zum Ausdruck gekommen. Jetzt sehen wir auf einmal klar und deutlich die Grundlinien der Mozart'schen Auffassung seines Stoffes vor uns. Er will gleich zu Anfang das ethische Grundmotiv des Ganzen, die Treue des Liebespaares und seine Gemütstiefe, ins hellste Licht stellen.
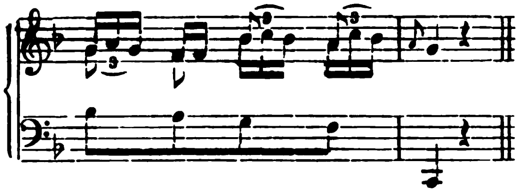
Nr. 2a. Lied Osmins.

Weder bei Dieter
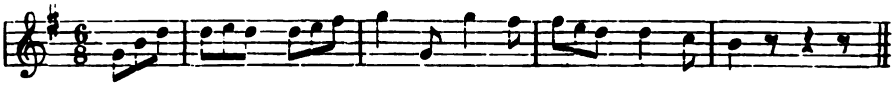


noch bei Knecht





noch bei André



findet sich eine Spur der Charakteristik des unheimlichen Gesellen. Was sie uns geben, sind einfache Singspielliedchen Hiller'schen Stils ohne jede Charakteristik, die ebensogut jeder beliebigen anderen Person in den Mund gelegt sein könnten.

Mozart hat uns bereits in Nr. 1 in eine idealere Sphäre, als sie in dem gewöhnlichen Singspiel herrschte, hineingeführt. Hier geht er konsequent weiter, indem er nun im schärfsten Kontrast den Gegenspieler des Paares, Osmin, vor uns stellt. Daß hier die französische Oper (Duni) und die italienische Buffooper vorbildlich waren, geht aus Kretzschmar's Ausführungen hervor. Aber alle Vorbilder treten zurück gegenüber der Originalität und Geschlossenheit dieser Figur. Auch daß Mozart als einziger der vier Komponisten die Molltonart wählt, und zwar gerade *G*moll, das bei ihm stets etwas Besonderes zu sagen hat, unterscheidet ihn von den übrigen Komponisten. Der Grundcharakter dieser Osmingestalt ist mürrisch und schwerfällig, aber hinter dieser Schwerfälligkeit lauert eine brutale Sinnlichkeit, die immer deutlicher in der Sprache des Orchesters zum Ausdruck kommt. Gerade der Vergleich dieses einfachen Strophenliedes mit dem der anderen Komponisten rückt Mozart's Kunst in das rechte Licht.

Nr. 2b. Duett: Belmonte und Osmin.

Bei Dieter und André fehlt das Duett.

Knecht ist hier erfolgreich bemüht, den Osmin, dessen Charakteristik ihm in dem Strophenlied nicht recht geglückt ist, wenigstens in seinen Grundzügen zu zeichnen, besonders scheint die kräftige Baßführung auf Osmin hinzuweisen, der, wenn man ihn reizt, recht wütend werden kann. Am Ende verfällt Knecht wieder in einen graziösen, aber durchaus physiognomielosen Allegrettosatz. So ist auch hier die Charakteristik dem leichten Singspielton aufgeopfert.
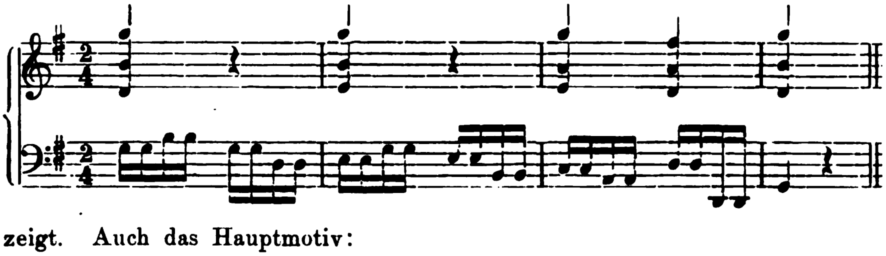
Mozart stellt auch hier zunächst noch Osmin in den Vordergrund. Was hier geschildert wird, ist die Stufe für Stufe zum Ausdruck kommende Brutalität des finsteren Gesellen. Charakteristisch sind für ihn auch hier die Molltonarten, *A*moll, *G*moll und *D*moll. Belmonte gerät im Gegensatz zu Osmin nur langsam in Wallung, erst bei den kanonischen Einsätzen wird auch er aufgeregter. Sein mit Schalkhaftigkeit gepaarter Gleichmut, wie er in der Orchestersprache zum Ausdruck kommt, steigert Osmins Wut, die sich dann im Schlußsatze (*D*dur) in einer geradezu lapidaren Weise entlädt, wie uns die grobkörnige Melodik zeigt, die fast planlos auf- und niedergeht.

1) Jahrb. der Musikbibl. Peters 1905, S. 61.

3. Arie Osmins: »Solche hergelaufnen Laffen«.

Bei Dieter und André fehlt die Arie.

Knecht bemüht sich, die wilde Erregung, die sich Osmins bemächtigt hat, auszumalen, doch tut er das mit durchaus konventionellen Mitteln, wie der Anfang des Ritornells



zeigt. Auch das Hauptmotiv:



stammt aus dem Schatz der *opera buffa*.

Auch für Mozart war die *opera buffa* vorbildlich, aus ihr stammen vor allem die in der Melodik enthaltenen großen Intervallsprünge, die weiten Skalengänge, das Hängenbleiben an einzelnen Motiven, die immer wiederholt werden, besonders in dem *Allegro assai*: »Erst geköpft, dann gehangen«. In dieser Arie wird die Charakteristik Osmins konsequent weitergeführt. Der Anfang knüpft mit seiner Brutalität an das Vorhergehende an. Es zeigt sich uns zuerst maßlose Selbstgefälligkeit, dazu kommt aber noch eine gehörige Dosis Dummheit bei den Worten: »Ich hab' auch Verstand«, die das kichernde Orchester bespöttelt, zum Schluß dringt die fanatische Grausamkeit des Türken deutlich hervor. Erst jetzt ist Osmins Bild vollständig. Wie wichtig Mozart diese Zeichnung war, zeigt das Anhängsel: »Drum beim Barte des Propheten«, über das sich Mozart[1]) selbst des weiteren ausläßt.

Nr. 4. Arie Belmontes: »O wie ängstlich, o wie feurig«.

Dieter schreibt eine Koloraturarie nach dem Muster Jommelli's, den er bis in die Bewegungen der zweiten Violine hinein kopiert. In derselben zeigt sich auch seine Vorliebe für Blasinstrumente[2]). Belmonte singt hier durchaus im Stile der Helden der *opera seria*, wie denn überhaupt die Vermischung der beiden Gattungen, des Singspiels mit der *opera seria*, bei ihm besonders in die Augen fällt. Freilich war Hiller hier bereits vorangegangen. Wenn Hiller[3]) in seinem »Krieg« 1772 die Marketenderin eine Bravourarie singen läßt, so wird man das bei dem ganz im Italienertum aufgewachsenen Dieter ganz begreiflich finden.
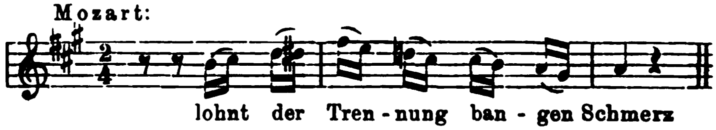
Knecht steht unter dem Einfluß des Stimmungsbildes, das Mozart in dieser Szene entworfen hat. Die Anlehnung an das Mozart'sche Vorbild zeigt sich sogar bis in Einzelheiten hinein:

1) Vgl. Brief v. 26. Sept. 1781.

2) Näheres darüber vgl. Musik. Realzeitg. v. 19. VIII. 1789.

3) Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, 1908, S. 70.

Mozart:





Wo er Eigenes zu geben bemüht ist, wie in dem Mittelsatz, wird er banal. Von der Orchestermalerei Mozart's findet sich bei ihm keine Spur.

André schreibt wie Dieter eine Koloraturarie, die in mehreren Begleitfiguren Mozart's Vorbild erkennen läßt.

Mozart zeichnet einen jener ahnungsvollen Gemütszustände, in deren Schilderung — man denke nur an die köstliche Figur des Cherubin, die Kretzschmar als eine Art »männlichen Backfisch« gezeichnet hat — er auch später Meister ist. Der Grundton ist die Seeligkeit über das nahe Liebesglück, die denn auch am Schluß voll hervorbricht. Trübe Schatten ziehen durch Belmontes Seele. Die Aufgabe, sie zu zeichnen, fällt in erster Linie dem Orchester anheim. Die dazu verwendeten Figuren entstammen dem hierin besonders reichen Arsenal der italienischen Oper, indessen ist die Tonmalerei durchaus fein und diskret angebracht. Italienisch ist auch die stockende, seufzerartige Melodik, die in der Oper gern auf Worte wie *palpitar* usw. vorkommt (vgl. Jommelli, *Fetonte*, Duett I, 4). Es ist eine »empfindsame« Arie im Sinne des 18. Jahrhunderts, vom Genie in höchster Weise verklärt und in den Dienst der dramatischen Charakteristik gestellt.
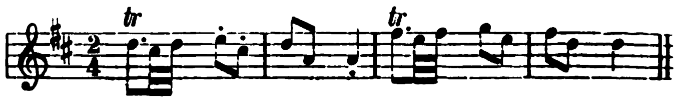
Nr. 5. Der Janitscharenchor.

Dieter glaubt in seinem Janitscharenchor dadurch türkisches Wesen zum Ausdruck zu bringen, daß er nach Jommelli'schem Vorbild die Violinen und Bässe Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelläufe auf- und abrennen läßt. Das zu grunde liegende Hauptthema vertritt einen bekannten Typus der neapolitanischen Opernsinfonia:



Man vergleiche damit das Thema 2 des ersten Satzes der Sinfonie zu Stegmann's *Kaufmann von Smyrna*, ferner den Anfang der Ouvertüre zu Holly's *Bassa von Tunis*, endlich den Anfang von Mozart's »Kleiner Nachtmusik«. Calmus [1]) führt auch das Einleitungsmotiv der ersten Leporelloarie auf einen ähnlichen Ursprung zurück.

Knecht strebt im ersten Janitscharenchor individuelle Führung der einzelnen Stimmen an. Er stellt die höheren Stimmlagen den tieferen gegenüber und vereinigt sie dann. Die Melodie ist außerordentlich feurig:



1) Calmus, a. a. O. S. 80.

Am besten gelungen ist Knecht das frische, den Chor abschließende, mozartisch klingende Allegretto, $^6/_8$ *G* dur: »Weht ihm entgegen, kühlende Winde«.

André's Janitscharenmusik zeichnet sich durch eine jener frischen, anmutigen Melodien aus, an denen das deutsche Singspiel so reich ist. Er hat die einfachste Tonart, *C* dur, gewählt; die Instrumentation, Streichquartett mit Oboen, Fagotts, Hörnern, weist nichts auf, woraus man auf ein Betonen des türkischen Elementes schließen könnte. Der Chor beginnt:



Mozart hat nach dem Vorbild Gluck's (*Pilgrime von Mekka*) seiner Musik im Rhythmus und in der Instrumentation ein türkisches, wenigstens exotisches Gepräge zu geben versucht. Er hat wieder die Pikkoloflöten, Klarinetten, Oboen, Fagotts, Hörner, Tromben, Timpani, Triangeln, Piatti und den Tamburo grande herangezogen, um das Streichorchester zu verstärken. Der Rhythmus des Chores wirkt eigentümlich exotisch durch die immer in den nächsten Takt hinübergezogenen Töne [1]) und durch die merkwürdige, sich immer wiederholende Figur [2]), auf deren Verwandtschaft mit einer Figur in Gluck's *Pilgrimen* ich bereits früher hingewiesen habe.

Nr. 6. Arie Constanzes: »Ach ich liebte, war so glücklich«.
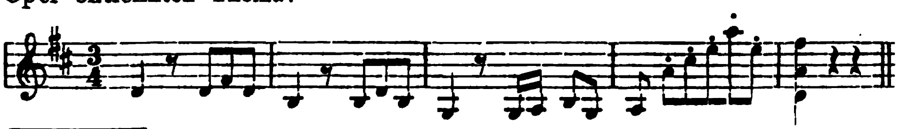
Dieter und André haben beide eine große Koloraturarie an dieser Stelle. Beide geben Virtuosenstücke im schlechten Sinne. Dieter's Arie klingt besonders bei der Wiederholung von »Ach ich liebte« an Mozart an.

Auch Mozart hat die Arie als Koloraturarie behandelt. Er war sich, wie aus einem Brief an Leopold Mozart [3]) hervorgeht, dessen wohl bewußt, daß die Arie der Constanze nicht angemessen sei. Seine Worte »soviel es eine welsche Bravouraria zuläßt«, sind bezeichnend für seine allmähliche Abwendung vom Italienertum. Daß der herrische Charakter nicht zum Singspiel paßt, bemerkt schon Jahn [4]). Bedenklich ist, daß das Stück gerade das erste ist, was Constanze zu singen hat. Wir erhalten dadurch ein schiefes Bild von ihrem Wesen, das erst in ihrer zweiten Arie richtig gestellt wird. Constanze ist somit entschieden gegen Belmonte im Nachteil, der gleich in seinen ersten Gesängen mit klaren Strichen gezeichnet ist.

Knecht ist der einzige, der sich innerhalb des Rahmens des Singspiels hält. Er gibt ein einfaches Lied in *G* moll, das die tiefe Wehmut des Mädchens trefflich zum Ausdruck bringt, so daß hier seiner Komposition unter allen vieren der Preis gebührt.

Nr. 6. Terzett.

Dieter beginnt mit einem wenig charakteristischen, aus der italienischen Oper entlehnten Thema:



1) Vgl. Klavierauszug Peters, S. 36, System 1, Takt 1, 2, 3, 5, 6, 7 usw.
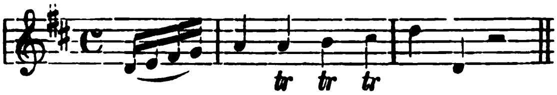
2) Ibidem, System 2, Takt 1.

3) 26. September 1781.

4) Jahn, a. a O. I, S. 760

Dann aber fährt er in so breiten, behaglichen Strichen fort, daß seine Musik zu dem lebhaften Text und der allseitigen Aufregung in keinem Verhältnis steht. Es fehlt dem Terzett vor allem die Steigerung.

Knecht leitet mit einigen kräftigen Strichen, die auf Osmins Bosheit hindeuten, das Terzett ein:
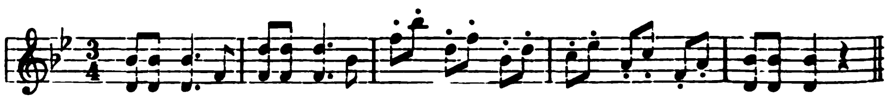


Aber es kommt nicht, wie bei Mozart, zu einem verschlungenen Gewebe der einzelnen Stimmen untereinander, sondern diese lösen einander in der Weise ab, daß entweder Osmin oder Belmonte zugleich mit Pedrillo singt.

Auch André's Terzett ist verhältnismäßig anspruchslos; was ihn Knecht gegenüber auszeichnet, ist der Versuch selbständiger Stimmführung. An mehreren Stellen des Terzetts läßt sich der Einfluß der Mannheimer Schule erkennen.

Mozart hat das Terzett in *C* moll komponiert. Da die Beteiligten ein förmliches Durcheinandergeschrei zu erheben haben, also die einzelne Stimme gleichsam unterdrückt wird, so bot sich wenig Gelegenheit, die einzelnen Personen noch näher zu charakterisieren. Es kam auch Mozart, wie wir aus dem Brief vom 26. Sept. 1781 an den Vater wissen, hier hauptsächlich darauf an, einen möglichst lebendigen, flotten Aktschluß zu erhalten. Die dramatische Situation wird nur in ihren Grundzügen durch den kunstvollen Satz geschildert, es ist also in erster Linie Situationsschilderung, aber keine Charakteristik erstrebt. Dies zeigt sich namentlich bei Belmonte, der ebenso aufgeregt singt, wie die andern. Zweifellos sind die italienischen Buffofinales für diesen Satz vorbildlich gewesen.

II. Akt.
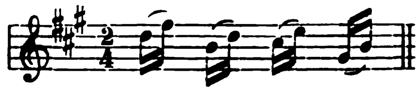
Dieter. Nur bei Dieter hat der zweite Akt eine instrumentale Einleitung, eine Sinfonie in einem Satz. Ob ihr energisches, fast trotzig zu nennendes Motiv:



mit den Janitscharen und ihrem Fanatismus oder mit dem ewig polternden Osmin in Verbindung zu bringen ist, mag dahingestellt sein.

Nr. 8. Arie Blondes: »Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln«.

Dieter. Das Blondchen, das uns hier von Dieter vor Augen gestellt wird, ist von großer Zartheit. Für seine Komposition waren die Worte »Zärtlichkeit und Schmeicheln« ausschließlich maßgebend. Gerade dieses Stück mit seiner innigen Anmut zeigt deutlich, daß Dieter's Stärke auf dem Gebiet der einfach liedmäßigen Formen lag, während er beim Übergang zur großen Arienform regelmäßig sein Talent überspannt. Von einer Zeichnung des in den Worten »doch mürrisches Befehlen« usw. gegebenen Kontrastes hat er abgesehen. Von Mozart hat Dieter die sich wiegenden Sechzehntelfiguren



entlehnt. Auffallenderweise hat Dieter auch die Taktart $^2/_4$ und die helle Tonart *A*dur mit Mozart gemein.

Auch Knecht's Arie hat dieselbe Tonart und ähnelt der Mozart'schen im Rhythmus. Besonders die von Knecht verwandte Schlußfigur auf die Worte »So Lieb' als Treu' entweicht« erinnert an Mozart.

André gleicht Dieter darin, daß er nur die Zartheit Blondchens zum Ausdruck bringt, dagegen versagt, wo die Musik ihren Ärger über die Behandlung durch Osmin darstellen müßte.

Mit den wenigen Einleitungstakten führt uns Mozart das schelmische, verliebte Ding in unnachahmlicher Weise vor. Bezeichnend ist hier die Ähnlichkeit mit dem »Veilchen«.
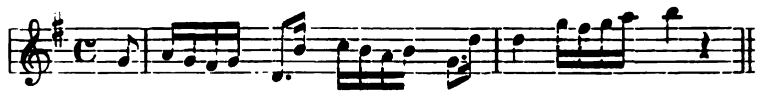
In Figuren wie Klavierausz. Peters, S. 55, System 4, Takt 1 ff., die einzelnen Stellen in Satz 1 der Sinfonia *C*dur mit der Schlußfuge ähneln, zeigt uns Mozart, daß hinter dieser Heiterkeit und Anmut doch ein gutes Stück zielbewußter Energie steckt, das dann alsbald in dem Duett mit Osmin zu recht drastischem Ausdruck kommt.

Nr. 9. Duett.

Bei Dieter und André fehlt das Duett.

Für Mozart ist die Lage folgende: Osmin ist verliebt in Blonde, auf der andern Seite fürchtet er die angedrohten Prügel. Er versucht es zunächst mit der ihm eigenen Brutalität, indem er Blonde mit dem Gewicht seiner Persönlichkeit auf die Worte: »Bis du zu gehorchen mir schwörst« zu imponieren sucht; aber gegen die Zungenfertigkeit Blondes kommt er nicht auf, und in seiner Verlegenheit wiederholt er sich andauernd. Als Blonde ihn immer mehr lächerlich macht, ist er völlig geschlagen. In dem *C*moll-Andante kommt seine Resignation zum Ausdruck, und zwar in derselben plumpen Weise, die für ihn charakteristisch ist. Aber auch hier wird er alsbald von Blonde übertrumpft, die auf seiner Melodie alsbald einen schnippischen, verzierten Gesang aufbaut. Im Schlußallegro ist er endgültig besiegt. Blonde ist es, die in dem imitatorischen Spiel den Ton angibt. Schließlich bringt es Osmin garnicht mehr zu eigenen musikalischen Gedanken, sondern plappert der Blonde alles willenlos nach. Das Ganze ist ein Meisterstück der Charakteristik.

Knecht hat offenbar eine ähnliche Entwicklung beabsichtigt. Auch er zeichnet zuerst den Zorn Osmins:
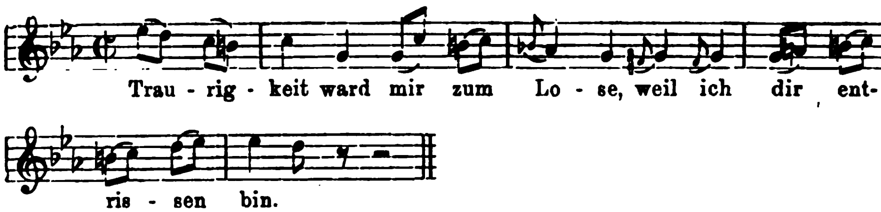


dann freilich löst sich alles in Wohlgefallen auf. Eine tändelnde Singspielmelodie erscheint, von dramatischen Gegensätzen ist nicht mehr die Rede.

Nr. 10. Rezitativ und Arie Konstanzes: »Welcher Kummer herrscht in meiner Seele«.

Dieter hat wieder eine ausgebildete Koloraturarie. Nach Mozart's Vorbild verwendet er Synkopen und flüchtig abgebrochene Sechzehntelfiguren. Die Oboe begleitet solo die Klagen Konstanzes.

Bei Knecht finden wir, offenbar nach Mozart's Vorbild, ein ausdrucksvolles Akkompagnato, dann folgt eine elegische Klage:



die freilich in ihrem weiteren Verlaufe wenig individuelle Züge enthält.

Die André'sche Arie atmet echtes Gefühl. Am besten gelungen ist der Mittelsatz in *G* moll. Die Instrumentalbegleitung zeichnet sich auch hier durch schöne Flöten- und Oboensoli aus.

Die aus der Tiefe langsam heraufsteigende Figur der Violoncelli und der Bässe, mit der Mozart das Akkompagnato einleitet, verleiht dem Schmerze des von der Seite des Geliebten gerissenen Mädchens ergreifenden Ausdruck. Die kurzen Seufzer, die in bedeutsamer Weise an Belmonts Arie Nr. 2 erinnern, führen uns den Kummer des Mädchens vor Augen. Charakteristisch ist auch hier die Wahl der Tonart: *G* moll.

In dieser Arie haben wir Konstanze vor uns, wie sie sich Mozart eigentlich gedacht hat. Alles Pathos der *opera seria* ist geschwunden, der Ausdruck der Empfindung ist durchaus natürlich und wahr. Jahn erblickt hier ein Träumen von entschwundenem Glück. Das hätte wohl bei Mozart einen anderen Ausdruck gefunden, hätte hellere Empfindungen hervorgerufen. So aber beherrscht Konstanze durchaus das Gefühl des Schmerzes, der niemals zum offenen Ausdruck gelangt, sondern sich in sanfter, resignierter Weise äußert. Die Verwendung der Blasinstrumente wirft einen elegischen Schimmer über das Ganze.

Nr. 11. Arie Konstanzes: »Martern aller Arten«.

Bei Dieter und André fehlt die Arie. Die Knecht'sche mit dem Hauptmotiv:



zeigt deutlich, daß Mozart's Bravourarie das Vorbild für sie abgegeben hat. Das Vorspiel mit seinen Synkopen und den spitzen Stakkatofiguren soll die Qualen, die Konstanze bevorstehen, veranschaulichen. In Tonmalereien leistete Knecht, wie seine zahlreichen Programmsinfonien [1]) zeigen, ja überhaupt Bedeutendes.

Jahn weist mit Recht darauf hin, daß bei Mozart eine die Handlung aufhaltende Einlage vorliegt. Wir sehen hier ein Konzertstück von reinstem Wasser vor uns, mit vier obligaten Instrumenten. Das Interesse liegt nicht auf der dramatischen, sondern auf der musikalischen Seite, die denn auch mit wahrem Raffinement bedacht ist. Freilich überragt die Arie die bedeutenden Schöpfungen in den gleichzeitigen italienischen Opern keineswegs. Die Koloraturen sind übermäßig ausgedehnt und entsprechen, wie auch in Mozart's Jugendopern, nicht immer der im Texte gegebenen Stimmung. Besonders nachteilig ist die nahe Nachbarschaft mit der vorhergehenden Arie

1) Musik. Realzeitung Nr. 8 vom 24. Febr. 1790.

Konstanzes, deren Charakteristik hier aufs neue zerrissen wird. Gerade diese Arie hat denn auch neben den Arien der Königin der Nacht in der »Zauberflöte« dem gerechten Urteil über die Neapolitaner lange hindernd im Wege gestanden.

Nr. 12a. Arie Blondes: »Welche Wonne, welche Lust«.

Knecht's Komposition ist durchaus einfach und hält sich im Rahmen des Singspielliedchens. Daß es wie Mozart's Lied in *G* dur ist, ist wohl nicht rein zufällig.

Bei Mozart haben wir ebenfalls an dieser Stelle ein einfaches, dem Singspiel angemessenes Liedchen. Das hastige, atemlose Tempo, das sich auch in den Sechzehntelfiguren der 2. Violine zeigt, ist dem Leben glücklich nachgebildet.

Nr. 12b. Duett: »Hoffnung, Trösterin im Leiden«.

Anstelle der Arie Blondchens finden wir bei Dieter und André ein Duett zwischen Konstanze und Blonde: »Hoffnung, Trösterin im Leiden«, das wegen Mangel an irgendwelchen neuen Gedanken eigentlich überflüssig ist.

Dieter bedient sich der volkstümlichen Form des Rondos:



das bei ihm sehr beliebt ist.

Die André'sche Komposition ist ebenfalls in der volksmäßigen Liedform gehalten, doch wird die hoffnungsfreudige Stimmung des Mädchens hier besser getroffen als bei Dieter.

Nr. 13. Arie Pedrillos: »Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite«.

Die Dieter'sche Arie weist so wenige für Pedrillo besonders charakteristische Züge auf, daß man sie ebensogut jeder andern Person in den Mund legen könnte.

Die Knecht'sche Arie ist ein flotter Satz, der zu dem aufgeweckten Pedrillo vortrefflich paßt.

André hält sich auch in dieser Arie wieder durchaus in den liedmäßigen Formen des deutschen Singspiels. Mit den verhältnismäßig einfachen Formen des Singspiels gelingt es ihm, Pedrillo außerordentlich treffend zu zeichnen.

Mozart gibt uns wieder ein Kabinetstück seiner feinen Charakterisierungskunst. Der übertriebene Lärm, mit dem Pedrillo den Kampfesruf erhebt, ist schon an und für sich geeignet, Zweifel an seiner Tapferkeit zu erwecken. Vollends aber die zögernde Melodie bei »Nur ein feiger Tropf verzagt« läßt uns einen deutlichen Blick in seine Seele tun, in der neben aller Geriebenheit doch eine gehörige Dosis von Furchtsamkeit vorhanden ist.
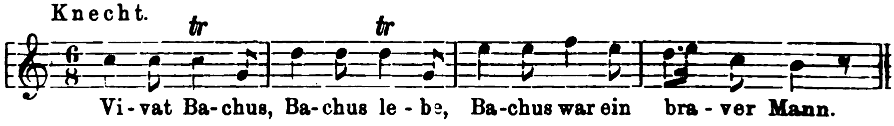
Nr. 14. Duett: Osmin und Pedrillo.

Dieter, Knecht und André begnügen sich hier mit volkstümlichen Trinkliedern. Ihre Versuche, Situationen und Charaktere zu schildern, kommen über Ansätze nicht hinaus:
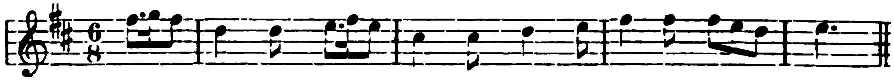
Dieter.



Knecht.



André.



Die André'sche Komposition erzielt schon durch den gewählten Siziliano-rhythmus eine gewisse Frische. Der Mittelsatz in *G* dur enthält eine wirksame Steigerung, da wo Osmin seine Unentschlossenheit überwindet und zum Trunk ansetzt. Hier tritt in den Violinen eine neckische, von Humor sprudelnde Melodie ein:



In der Komposition des Duetts ist Mozart den drei andern Komponisten völlig überlegen. Mit einem gewissen Raffinement wird die schwüle Stimmung durch Einführung der Pikkoloflöten von Mozart gezeichnet. Ganz ähnlich charakterisiert er den Monostatos in der »Zauberflöte« in »Alles fühlt der Liebe Freuden«. Der bereits stark angeheiterte Osmin wird gegenüber dem nüchternen Pedrillo durch größere Beweglichkeit in der Melodie gezeichnet. Er ist überhaupt die Hauptperson des Duetts, sein toller Übermut wird bis zum Schluß andauernd gesteigert.

Nr. 15. Arie Belmontes: »Wenn der Freude Tränen fließen«.

Bei Dieter und André fehlt die Arie.

Knecht's Lied, das sich durch eine gefällige Melodie auszeichnet, bringt, wenn auch in wenig individueller Weise, die Freude des Jünglings, der sein Mädchen wieder errungen hat, zum Ausdruck.

Bei Mozart spiegelt sich das Glücksgefühl Belmontes nach dem Wiedersehen nicht in leidenschaftlichen Ausbrüchen der Freude, sondern in stiller Schwärmerei wieder. Bezeichnend dafür ist das immer wiederkehrende Motiv[1], ein echt deutscher Gemütszug. Daß die Grundstimmung eine ruhige ist, zeigt die konstante Festhaltung der Tonart, die nur leicht moduliert. Der schwärmerische Grundcharakter zeigt sich in der charakteristischen Verwendung der Chromatik in beiden Sätzen.

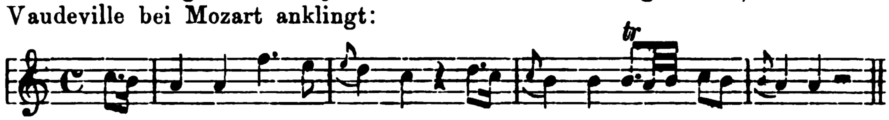
Nr. 16. Das Quartett.

An den Schluß des zweiten Aktes hatte Mozart den großen Ensemblesatz, die eigentliche Entführungsszene, verlegen wollen. Aus verschiedenen Gründen aber, in erster Linie, weil die Haupthandlung damit bis auf den

1) Klavierauszug Peters, Seite 98, Syst. 2, Takt 2ff.
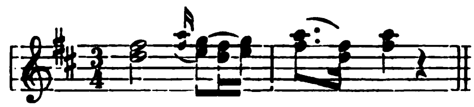
Begnadigungsakt des Bassa beendigt gewesen wäre und man daher für den letzten Akt eine neue Intrige hätte erfinden müssen, wurde von der Entführungsszene am Ende des 2. Aktes abgesehen, und man brachte sie daher im 3. Akt in dialogischer Form.

Knecht beginnt sein Quartett mit einem treuherzigen Satz, der an das Vaudeville bei Mozart anklingt:



Die Beteiligten singen zuerst hintereinander, dann homophon zusammen. Bei »doch ach« geht Knecht in *D*moll, $^6/_8$ Takt, über, die Stimmführung ist die gleiche wie vorher, die beiden Liebespaare werden in der Charakteristik voneinander nicht geschieden. Bei den Worten »Ach, Konstanze« stellt sich das Thema wieder ein, das bei »Es lebe die Liebe«, Vivace, $^3/_8$ Takt, wiederkehrt. Rein musikalisch ist das Stück mit seinem Streben nach Einheitlichkeit von guter Wirkung, freilich dramatische Gegensätze bietet es nicht.

Das Mozart'sche Quartett ist häufig als ein Vorläufer der späteren Finales angesehen worden. Ein Finale im Sinne der italienischen *opera buffa* ist es indessen nicht, denn es fehlt der rasche dramatische Situationswechsel. Dafür kommen die Probleme, die der Text stellt, der Musik von selbst entgegen: Wiedersehensfreude, Eifersucht, Versöhnung. Der erste Abschnitt, bei dem sich auch die Diktion des Textes auf leidlicher Höhe hält, beruht bei Mozart auf einem froh aufjubelnden Motiv[1]), das später in der Leporelloarie



in ironischer Beleuchtung erscheint. Es ist ein Motiv, das der neapolitanischen Oper von jeher sehr geläufig war[2]).

Die Harmonik ist, dem heiteren Grundton entsprechend, durchaus einfach. Auf *D*dur folgt *A*dur. Die Erregung liegt hauptsächlich in der häufigen Achtelbewegung der Singstimmen. Nur einmal wirft die drohende Gefahr ihre Schatten leise hinein, schließlich macht sich aber das Glücksgefühl in einer flüsternden Zwiesprache zwischen Orchester und Singstimme geltend, dann folgt ein zweimaliger kräftiger Ausbruch der Freude. Im Andante, in dem Mozart wieder einmal seine Lieblingstonart, *G*moll, zur Anwendung gebracht hat, wird die Situation bereits komplizierter. Die Bewegung stockt, abgerissene Phrasen, Synkopen, scharfe Harmonien und dramatische Akzente treten auf. Das Andante in *Es*dur zeigt den Unterschied in der Charakteristik zwischen Belmonte und Pedrillo deutlich. Belmonte bleibt auch hier würdig und gefaßt, Pedrillo dagegen, der sich in derselben Lage befindet, ist in sichtlicher Aufregung. Er schwatzt fast doppelt soviel als Belmonte. Seine Melodik ist zerfahren und ziellos. Schließlich nagelt er sich in seiner Wut zweimal auf der *F*dur-Skala fest, in scharfem Gegensatz zu dem herabsteigenden Seufzer[3]) der Konstanze.

1) Klavierauszug Peters, S. 102, Syst. 1, Takt 1.
2) Vgl. Jommelli's C. Mario u. Paratajo bei Abert, N. Jommelli . . . S. 195 und 416. 3) Klavierausz. Peters, S. 109, Syst. 3, Takt 2 u. 3.

In dem Allegro assai, *B* moll, hat Blonde das Wort, achtmal wird dasselbe Motiv in kanonischer Weise wiederholt. In dem *D* moll-Satz mit den immer wiederkehrenden Schleiferfiguren zittert die allseitige Erregung nach. In den Adagiotakten kommt allen das Ungeheuerliche des Verdachtes zum Bewußtsein. In scharfen Rückungen wendet sich die Harmonik von *D* moll nach der Dominante von *A* dur[1]).

Die Wahl der Tonarten in dem Quartett ist außerordentlich charakteristisch. Das Wiedersehen zeigt *D* dur, dann folgt die Entzweiung, wobei es immer tiefer in die *B*-Tonarten hineingeht, nach *G* moll, *Es* dur, *B* moll. Der Umschwung erfolgt über *D* moll nach *G* moll.

Im Andante (*A* dur) liegt die Erregung des Vorhergehenden weit hinter uns. Es ist einer jener Sätze, die deutlich zeigen, von welchem idealen Standpunkte aus Mozart seine Texte betrachtete. Eine solche Versöhnungsszene hatte das Singspiel noch nicht gesehen. Die Tonart *A* dur und der leise wiegende Sizilianorhythmus geben den Grundton echten Seeligkeitsgefühls an, in Melodik und Harmonik spricht sich die höchste Innigkeit, ein fast religiöser Zug aus.

Das Allegretto hält zunächst an der Tonart *A* dur fest; inhaltlich lenkt es wieder in die Stimmung des ersten Satzes (*D* dur) zurück, mit dem es sogar einzelne Motive[2]) gemein hat. Die Bewegung gegenüber dem ersten Satz ist gesteigert, vor allem durch Blondchens entrüstete Geschwätzigkeit; sie singt in Triolen im $^{12}/_{8}$ Takt, während die übrigen Stimmen $^{4}/_{4}$ haben. Die letzte Trübung erfolgt, als Belmonte und Pedrillo ihre Mädchen um Verzeihung bitten. Das letzte Allegro mit seiner energisch aufsteigenden Melodie enthält den Ausdruck kraftvollen Jubels, der sich in den Crescendi und Diminuendi Bahn bricht. Die Eifersucht ist ein für allemal verbannt.

Nr. 16a. Das Quartett: »Mit Pauken und Trompeten« von Dieter und André.

Dieter und André haben ein Quartett, dem ein anderer Text zugrunde liegt als dem Mozart'schen. Es gibt der Hoffnung Ausdruck, daß der Fluchtversuch gelingen möge. Dieses Quartett bereitet auf die Entführungsszene am Anfang des dritten Aktes vor. Dieter sowie André sind von demselben Gedanken geleitet wie Mozart bei der Komposition des Terzetts am Schlusse des ersten Aktes, daß nämlich ein recht lärmender Aktschluß der beste sei. Dieter ist auch hier der unbedeutendere. Bei ihm herrscht ein farbloses Drauflosmusizieren ohne individuelle Töne. André dagegen schlägt wenigstens an einigen Stellen, vor allem bei der Stelle: »Für dich, mein teures Leben, sollt ich nicht alles wagen?« leidenschaftlichere Töne an.

III. Akt.

Nr. 17. Arie Belmontes: »Ich baue ganz auf deine Stärke«.

Pedrillo und ein Schiffer treffen die Vorbereitungen zur Flucht. Es folgt eine kurze Unterredung Pedrillos mit Belmonte, und darauf setzt Belmonte mit der Arie ein »Ich baue ganz auf deine Stärke«.

Knecht trifft im ganzen den Charakter des durch die Liebe gefestigten Jünglings in angemessener Weise. In dem Nachspiel mit den punktierten Achteln hat der Komponist sogar ein heroisches Element eingeführt.

1) Klavierausz. Peters, S. 111, Syst. 2, Takt 1 ff.
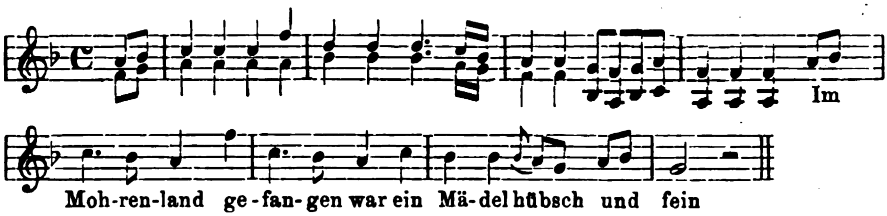
2) Ibid. S. 112, Syst. 1, Takt 4; Syst. 3, Takt 1.

Mozart's Arie unterscheidet sich von der vorigen dem Belmonte zuerteilten Arie (Nr. 15) dadurch, daß sie an Stelle sehnsüchtiger Schwärmerei wieder eine männlich gefaßte, zuversichtliche Stimmung gibt. Jedes Pathos fehlt, nur die Koloraturen, die mitunter auf recht unbedeutende Textworte wie »vereint«, »gebracht« fallen, machen sich etwas breit. Die Sorglosigkeit Mozart's der Koloratur gegenüber, die aus seinen unter dem Zeichen der Neuneapolitaner stehenden Jugendopern stammt, wirkt hier noch deutlich nach.

Nr. 18. Romanze Pedrillos: »Im Mohrenland gefangen war«.

Pedrillo erscheint und will den Mädchen das Zeichen zur Flucht geben. Er stimmt sein Lied an von dem im Mohrenland gefangenen Mädchen, das von einem Rittersmann befreit wird. Wir finden also hier die für das Singspiel charakteristische Romanze, ein meistens strophenmäßiges Liedchen volkstümlichen Charakters, das fast in jedem Singspiel aus der Schule Johann Adam Hiller's enthalten ist. Im Gegensatz zu den Romanzen anderer Singspiele steht die Romanze in der »Entführung« im organischen Zusammenhang mit der Haupthandlung.

Knecht's melodisch überaus einfaches Liedchen:



erinnert schon im Vorspiel an die Hiller'sche Art.

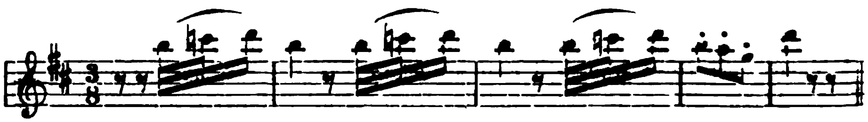
Mozart wahrt schon rein äußerlich den Charakter des Ständchens am meisten durch das Pizzikato der Streicher. Wir haben eins der pikantesten Stücke vor uns, die Mozart geschrieben hat. Diese Romanze mag das damalige Publikum wirklich »sezessionistisch« angemutet haben. Mozart wollte ein exotisches Stück schreiben. Charakteristisch dafür ist der fortwährende Wechsel der Tonart, der anfänglich chevalereske Aufschwung der Melodie, dem dann ein fast klägliches Zusammensinken folgt.

Nr. 17 und 18 bei Dieter und André.

Dieter hat als einziger unter den vier Komponisten eine kurze Sinfonie als Einleitung. Sie ist im $^{12}/_{8}$ Takt abgefaßt und geht in *B* dur, der zweite Teil in *F* dur. Eine deutliche Beziehung zu dem Inhalt des dritten Aktes ist nicht zu erkennen. In Dieter's großem Entführungssextett zeigt sich die Hilflosigkeit des Komponisten größeren Formen gegenüber besonders deutlich. Er macht auf Schritt und Tritt Anleihen bei den Mannheimern, bei den Italienern und bei Mozart. Gleich am Anfange des Ständchens läßt er eine Mannheimer »Rakete« in die Höhe schießen:
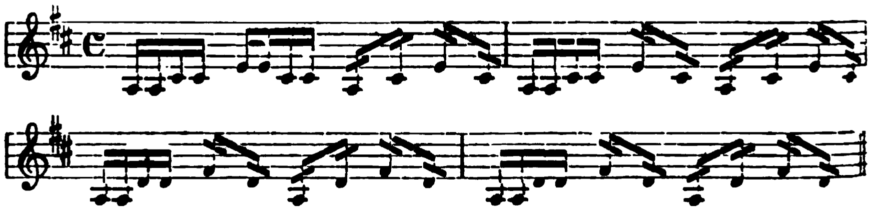


Italienische Schleifer begleiten die Befehle, die Osmin der Janitscharenwache gibt. Die zweite Violine weist in der Begleitung die Jommelli'schen Sechzehntelfiguren auf. Das Wenige, was an dem Dieter'schen Sextett original ist, ist philiströs und unbedeutend. Das Orchester ist hier durch 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Flöten verstärkt, auch die Viola d'amore wird herangezogen. Freilich bleibt auch hier die Ausführung hinter der guten Absicht weit zurück. Wichtig ist nur, daß ein charakteristisches Motiv:

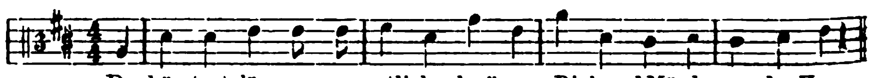


in verschiedenen Tonarten durch die ganze Szene hindurchgeht.
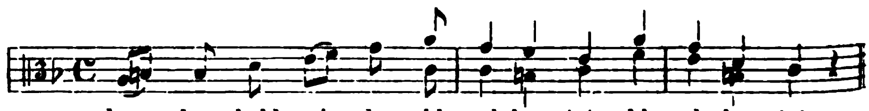
Durch André's Sextett weht ein frischerer Zug. Es zeichnet sich durch größeren Reichtum an Melodien und einen flotten Gang der Handlung von Dieter aus. Auch hier haben wir ein durchgehendes Motiv:
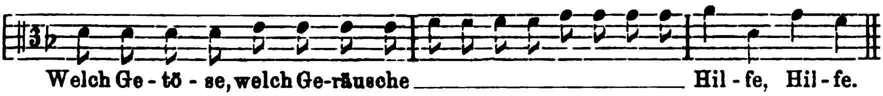


Besonderen Wert legt André auf die weitere Zeichnung Osmins. Im Gegensatz zu der Beweglichkeit in dem Gesange Pedrillos, der den Liebesgott zur Hilfe angerufen hat und nun frisch und fröhlich nach Blondes Fenster hinaufsteigt, tritt bei Osmins Erscheinen ein behäbiger $^4/_4$ Rhythmus ein, der einerseits seine Betrunkenheit, anderseits seine grenzenlose Faulheit malen soll:



Osmin ist einstweilen noch zu schläfrig, um sich richtig aufzuregen. Er schwankt noch immer hierhin und dorthin. Nachdem er seine Müdigkeit überwunden hat, kündigt uns eine im Forte aufsteigende Sechzehntelfigur seinen Zorn an, wobei er in die Worte ausbricht: »Komm dann bald wieder, schlag alles tot!«
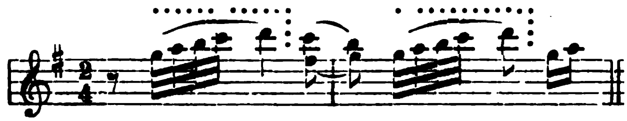


Erst ganz allmählich vermag er sich aus der Schläfrigkeit, in die ihn der Weingenuß versetzt hat, zu größerer Lebhaftigkeit aufzuraffen. Seine Aufregung zeigt sich in den vier immer aufeinanderfolgenden Achteln auf demselben Tone und den sich anschließenden Viertelnoten:



Als Osmin ausruft: »Zu Hilfe!«, da setzt folgendes Motiv ein:



das mit der Papagenofigur:
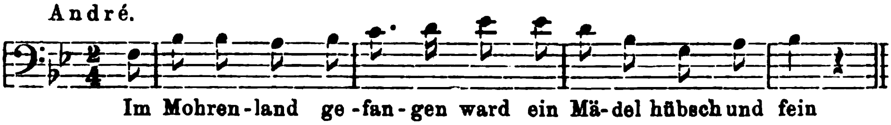


große Ähnlichkeit hat[1]).

Als ein selbständiges Stück kann man die Romanze aus dem Sextett von Dieter und André herausnehmen.

Dieter.



André.



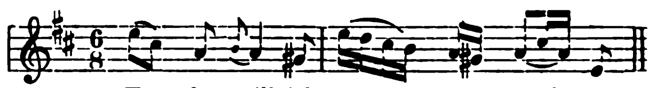
André steht wegen seines volkstümlichen Tones dem Hiller'schen Singspiel nahe. Dieter führt auch hier den sinfonischen Stil der Mannheimer ein und erscheint dadurch gekünstelt.

Nr. 19. Osmins Lied: »O wie will ich triumphieren«.

Nachdem der Fluchtversuch entdeckt worden ist und die Flüchtigen abgeführt worden sind, stimmt nach dem Stephanie'schen Text der allein zurückgebliebene Osmin sein schadenfrohes und grausames Lied »O wie will ich triumphieren« an. In der Bretzner'schen Fassung ist der Text etwas anders als bei Stephanie. Dieser hat aus den Worten, die bei Bretzner in dem Sextett vorkommen, eine selbständige Arie gemacht.

Knecht schickt seiner *G*dur-Arie ein längeres Vorspiel voraus. Osmins Drohungen vermögen uns bei der Knecht'schen Musik nicht zu schrecken. Seine Freude über die Entdeckung des Fluchtversuchs gleicht einer harmlosen Kinderfreude:

1) Übrigens hat auch Dieter diese Figur in seinem Sextett, als Pedrillo laut niest. Christoph Rheineck aus Memmingen hat dasselbe Motiv in seinem »Wiegenlied für die süßen Herren«. Vgl. Friedländer, Das deutsche Lied, I, S. 254.
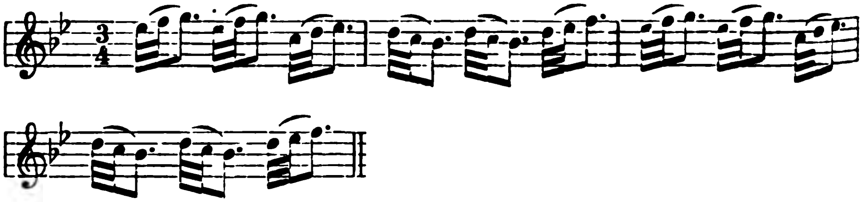


Bei Mozart befindet sich Osmin ganz auf der Höhe der Situation. Der Gipfelpunkt seines Jubels liegt im Hauptthema, dessen primitive Gestalt mit den Wiederholungen wieder den ganzen rohen Burschen vor Augen führt. Auch fallen hier bezeichnenderweise die Flauti piccoli wieder ein. Schon bei den Worten »Hüpfen will ich, lachen, springen« geht er in ein langsames Schlendern über, und bei den Worten »denn nun hab' ich vor euch Ruh'« steht der alte, schwerfällige und faule Kerl wieder vor uns.

Ein treffendes Bild gebraucht Jahn[1]) für den Mittelsatz »Schleicht nur säuberlich und leise«: »Es ist, als sehe man eine wilde Bestie, wie sie bald gähnend sich reckt, bald aufspringt.« Die Oktavenmelodik entstammt der *opera buffa*, wo sie oft zur Bezeichnung des Unheimlichen, Grausigen verwendet wird. Die Wiederholung des Hauptsatzes bringt eine Steigerung. Der höchste Ausbruch von Osmins Freude liegt in der Koloratur auf »singen«, die von trefflicher Wirkung ist. Von hier an kennt Osmins Jubel keine Grenzen mehr. Bezeichnend ist, daß er hier zu gar keiner geordneten Melodik mehr kommt. Osmin greift vielmehr aus seinem Hauptthema[2]) einzelne Brocken heraus und reitet wie toll in fortwährender Wiederholung darauf umher. So gibt die Arie gewissermaßen noch das Gesamtporträt des Gesellen, gemischt aus Fanatismus, Schwerfälligkeit und Lüsternheit.

Nr. 20. Duett: Belmonte und Konstanze.

Das Verhängnis ist über das Liebespaar hereingebrochen. Man hat den Fluchtversuch entdeckt. Ihre todesmutige Stimmung bringt das Duett zum Ausdruck. Alle vier Komponisten haben hier ein Duett, doch Dieter und André auf einen anderen Text.

Dem Dieter'schen Duett fehlt die der Situation angemessene Bewegung. Der Grundton ist auch hier durchaus philiströs. Die Ausdrucksmittel sind aus der italienischen Oper übernommen wie die Orchesterbegleitung zeigt:
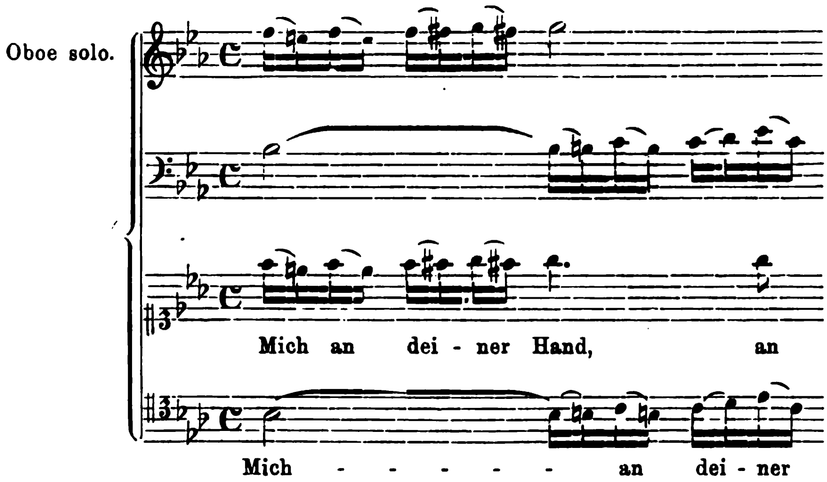


André besitzt die dem Dieter'schen Duett fehlende Beweglichkeit im reichsten Maße. Schon in dem Vorspiel sucht er die Erregung der Liebenden durch Synkopen in den Violinen musikalisch zu treffen. Oboe und Fagott haben Soli, und zwar begleitet die Oboe den Gesang des schwärmerischen Mädchens, das Fagott die des ernsten, männlichen Belmonte. Charakteristisch ist die Verwendung der Instrumente an folgender Stelle, wo die

1) Jahn, a. a. O. I, S. 765.

2) Das Hauptthema kehrt im Finale der *D* dur-Sinfonie (Nr. 35) von 1782 wieder

Oboe neben dem Gesange Konstanzes, das Fagott neben dem des Belmonte einhergeht:



Nach Mozart's Vorbild schickt Knecht der Arie ein Akkompagnato voran. Um den Schmerz des Liebespaares auszudrücken, sind auch hier Synkopen verwendet. Die veränderte Stimmung erheischt einen zweimaligen Tonartenwechsel; wir kommen aus *F*moll über *C*dur nach *F*dur.

Bei Mozart finden wir ein Akkompagnato mit Koloraturarie. Der Höhepunkt liegt in dem ersten Satz des Duetts. Hier liegen drei verschiedene Stimmungselemente zugrunde: der Schmerz über die verzweifelte Situation, der feste Entschluß des Liebespaares, miteinander zu sterben, und die Wonne, mit dem Geliebten auf diese Art vereinigt zu sein. In der ersten Partie der Konstanze treten die drei Elemente deutlich nebeneinander. Zuerst haben wir schmerzliche chromatische Akzente, dazu gesellen sich die energischen Oktavenschritte, schließlich der jubelnde Ausbruch: »Wonne ist mir dies Gebot«. Der *F*dur-Satz steigert die Stimmung bis zur Verzückung. Das Allegro vermag diese Höhe nicht festzuhalten, die Tonsprache läßt hier die individuellen Züge vermissen, auch die Koloraturen stören. Es ist ein schwungvoll kräftiges Tonstück, aber ohne die Steigerung zu bringen, auf die der vorhergehende Satz hinweist.

Nr. 20a. Arie der Konstanze: »Ach mit freudigem Entzücken«.

Nur Dieter und André haben diese Arie komponiert. Dieter hat wieder eine stark instrumentierte Koloraturarie. Er hat zur Begleitung Hörner, Oboen, Flöten mit herangezogen.

Auch André hat des öfteren Koloraturen, die stellenweise auffällig an die Mozart'sche Arie: »Ach ich liebte, war so glücklich« erinnern.

Nr. 21a. Das Finale nach der Bretzner'schen Originalfassung.

Es faßt die Moral der Handlung in folgender Weise zusammen. Oft bewölke sich der Himmel und erscheine stürmisch und unheildrohend, doch ein milder Sonnenstrahl durchbreche das Gewölk und bringe Licht und Freude zurück. Damit ist ein neuer Gedanke nicht mehr ausgesprochen. Die Hand-

lung des Bretzner'schen Textes ist ja mit der Szene, in der der Bassa Selim die Flüchtigen begnadigt hat, eigentlich zu Ende.

Das Dieter'sche Finale hat zwei Teile. Im ersten (*Allegro moderato*) finden sich die landläufigen italienischen Tonmalereien auf einzelne Worte. Der zweite Teil (*Presto*, $^2/_4$ Takt) schlägt mit seinen halben Noten fast feierliche Töne an.

Nr. 21b. Das Finale nach der Stephanie'schen Bearbeitung.

Knecht hat als Finale ein musikalisch nicht gerade bedeutendes, aber frisches und lebendiges Vaudeville. Pedrillo und Blonde singen in einer besonderen Melodie, dann folgt Osmin mit seinem »Erst geköpft, dann gehangen«. Es zeigt eine andere Melodie als im ersten Akte, und zwar ist sie viel lebendiger und entspricht dem in Wut geratenen Türken weit mehr als die frühere Melodie.
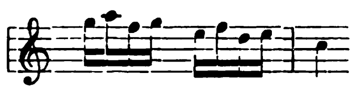
Mozart hat in seinem Finale ebenfalls die Form des dem Singspiel (aber auch z. B. der italienischen Oper gelegentlich) längst vertrauten Rundgesangs gewählt. Eine Person nach der andern tritt mit einer volkstümlichen Melodie vor, die Gesamtheit stimmt in den Refrain ein. Nach einer Zornesaufwallung wird das Evangelium edler Menschlichkeit, wie es die Aufklärung lehrte, verkündet:

»Nichts ist so häßlich wie die Rache,
Hingegen menschlich, gütig sein
Und ohne Eigennutz verzeih'n
Ist nur der großen Seelen Sache.«

Der Gedanke ist derselbe, wie wir ihn bereits früher in zahlreichen Singspielen angetroffen haben.

Osmins Charakteristik bleibt auch hier die gleiche wie früher. Er scheint sich zwar auch hier der Form zu fügen, aber seine Erregung läßt ihn nicht lange bei der Stange bleiben. Bald »stockt ihm die Zunge im Mund« und löst sich erst wieder, wie er den Faden des Schlußsatzes seiner ersten Arie gefunden hat. Durch ihn werden auch die übrigen von ihrem Rundgesang zunächst abgelenkt. Auch sie schlagen in dem *Andante sostenuto* zunächst feierliche Töne an.

Im Schlußchor kommt Mozart noch einmal auf das türkische Lokalkolorit zurück, auch die Figur



kehrt wieder, ebenso die Unisoni. Unterstützt wird der Chor durch das Orchester, das in der wieder aufgenommenen »türkischen Instrumentation« ein geschäftiges Leben entfaltet.

Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlafs.

Mitgeteilt von

Wilh. Altmann.

(Berlin.)

Auf Veranlassung des Herrn Geheimen Kommerzienrats Dr. Strecker in Mainz, des Chefs des Musikverlags B. Schott's Söhne, ist mir der briefliche Nachlaß des berühmten Theoretikers Gottfried Weber, des Herausgebers der Zeitschrift »Caecilia«, der im Hauptamt Jurist war, von dessen Enkel, Herrn Ministerialrat Dr. A. Weber in Darmstadt, zur wissenschaftlichen Ausnutzung anvertraut worden. Dieses Briefmaterial, das die Jahre 1806—1837 umfaßt, ist ziemlich umfangreich, doch bietet es in wissenschaftlicher Hinsicht keine allzu große Ausbeute [1]), da es im wesentlichen aus rein geschäftlichen Korrespondenzen besteht. Auch hat Gottfried Weber selbst in der »Caecilia« wertvolle, an ihn gerichtete Briefe veröffentlicht; die interessantesten müssen schon vor Jahren herausgenommen sein, so z. B. ein Brief Beethoven's, die meisten Briefe Karl Maria von Weber's.

Nachdem ich im 28. Bande (1908) der Halbmonatsschrift »Die Musik« die eine Gruppe für sich bildenden Briefe Meyerbeer's und im Oktoberheft 1908 von »Nord und Süd« zwei kurze Briefe Ludwig Börne's und Jean Paul's mitgeteilt habe, veröffentliche ich nunmehr den Rest dessen, was mir beachtenswert erschienen ist, und zwar meist nur in Auszügen, soweit der Inhalt den Musik- und Kulturhistoriker interessieren dürfte. Darunter befinden sich auch Briefe an andere Personen, die jene zur Kenntnisnahme an Gottfried Weber geschickt hatten.

Ich habe die Briefe alphabetisch nach dem Schreiber geordnet und, falls mehrere von demselben vorlagen, sie chronologisch aneinander gereiht; in letzterem Falle habe ich meist einige Bemerkungen vorausgeschickt. Die hier mitgeteilten Briefe stammen von dem Verlag Breitkopf & Härtel, Professor Ernst Chladni, Hofkapellmeister Frey, dem Verleger Tobias Haslinger, Joh. Chr. Lobe, dem Balladenkomponisten Dr. Karl Loewe, Ferdinand Ries, Dr. A. Schmidt aus Greifswald, Hofrat Joh. Philipp Schmidt aus Berlin, der Firma B. Schott's Söhne in Mainz, Rob. Schumann, dem Verleger N. Simrock in Bonn, Louis Spohr, Hofkapellmeister Bernhard Anselm Weber, Karl Maria von Weber und dessen Gattin Lina. Es sind diese Briefschreiber ja nicht sämtlich erste Sterne des musikalischen Himmels, aber jeder von ihnen hat in seiner Art etwas geleistet.

1) Meine Hoffnung, daß sich vielleicht auch Briefe Richard Wagner's, der mit der Schott'schen Musikhandlung 1830 und 1831 korrespondiert hat, in dem Nachlaß G. Weber's vorfinden würden, der für Schott vielfach eine Art musikalischer Beirat gewesen ist, hat sich leider nicht erfüllt. — Dagegen habe ich in einem Konzept-Schreiben der Firma Schott an Beethoven vom 20. August 1825 erwähnt gefunden, daß dieser außer den beiden in dem kürzlich erschienenen 5. Bande der Kalischerschen Ausgabe von Beethoven's Briefen abgedruckten Schreiben vom 22. Januar und 13. August auch am 3. Mai 1825 diese Firma mystifiziert hat, indem er ihr nochmals angelegentlich empfahl, den Tobias Haslinger um seine »romantische Lebensbeschreibung« zu bitten.

I. Aus vier Briefen des Verlags Breitkopf & Härtel an Gottfried Weber.

Diese Auszüge teile ich mit, um zu zeigen, wie nachteilig das Kriegsjahr 1806 auf den Leipziger Musikalienhandel gewirkt hat. Daß damals Werke von Mozart für Flötenquartett (d. h. für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell) von Gottfried Weber arrangiert und zum Teil auch von Breitkopf veröffentlicht worden sind, ist ein Beweis dafür, wie groß damals die Nachfrage für Werke in dieser Besetzung gewesen ist; heute würde dafür kein Verleger zu haben sein. Zu den einträglichen Verlagsobjekten hat auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine »musikalische Zeitung« nicht gehört; es macht dem Verleger dieses Blattes alle Ehre, daß er es aus idealen Gründen verlegt hat; übrigens betont auch die Firma Schott (vgl. unten), die die von Gottfried Weber begründete und redigierte Zeitschreift »Caecilia« verlegte, immer und immer wieder, daß sie dabei keinen Gewinn hätte, und nur um die Kunst zu fördern, diese Zeitschrift nicht eingehen lasse.

10. Juni 1806.

»Gern nähmen wir auch Ihr gütiges Anerbieten für die in Quartetten arrangierten Mozart'schen Sachen wenn die schwüle politische Luft nicht izt auf den Musikhandel so erstickend drückte, daß wir uns notwendig finden, unseren Verlag möglichst einzuschränken und daß wir Ihnen und überhaupt Künstlern izt keine anständige Remuneration offerieren können. Sollten Sie indes sich mit einer Anzahl von 25—30 Freiexemplar[en] oder deren Wert in andern Musikalien unseres Verlags begnügen wollen, so wollen wir auch dies Quartett stechen und, wenn wir dabei gute Aufnahme finden, uns auch andere solcher arrangierter Mozart'scher Sachen von Ihnen erbitten . . .«

Leipzig, 18. November 1806.

»Bereits vor 6 Wochen haben wir diese Sache zum Stich angewiesen, und sie würde izt ziemlich fertig sein, wenn nicht die bekannten Ereignisse, durch welche izt Handel und Gewerbe stocken, den Musikhandel auf einmal gänzlich abgeschnitten und uns genötigt hatten, mit allen neuen Unternehmungen innezuhalten. Da der Zug unserer Geschäfte hauptsächlich nach Norden und Westen geht, wohin izt alle Kommunikation abgeschnitten ist, so müssen wir allerdings erst abwarten, wie sich die Handlungsverhältnisse durch die öffentlichen Ereignisse gestalten, ehe wir unsere Tätigkeit wieder fortsetzen können . . .«

Leipzig, 20. Januar 1807.

»Sie scheinen zu glauben, daß wir nur als Neulinge in den Widerwärtigkeiten des Kriegs dieses Übel zu lebhaft fühlen; allein in den Verhältnissen Leipzigs und denen der dortigen Gegend ist der große Unterschied, daß Leipzigs Wohlstand, seine Existenz möchte ich sagen, auf dem Verkehr mit dem nördlichen und östlichen Auslande beruht, welcher izt schlechterdings abgeschnitten ist.

. . . Da ich ohne alle Rücksicht auf merkantilen Vorteil, den ich bei der ‚Musikalischen Zeitung' nie gesucht habe und nach den bestehenden Verhältnissen auch nicht finden kann, dieses Institut liebe und es so gern gedeihen sehe, so werde auch ich Ihre Mitwirkung für dasselbe mit aufrichtiger Dankbarkeit erkennen.«

Leipzig, 24. August 1807.

»Indes finden wir in der Erfahrung, die wir mit mehreren arrangierten Sachen von Mozart zu machen Gelegenheit haben und besonders in dem fast allgemeinen schlechten Erfolge aller neuen Verlagsmusik, welcher bloß den Zeitumständen zuzuschreiben ist, izt gar zu wenig Ermunterung, um

mehrere dergl. arrangierte Sachen zugleich erscheinen zu lassen; ja wir dürfen sagen, daß selbst der Erfolg von neuen Originalwerken sonst beliebter Autoren izt für den Verleger mehr abschreckend als einladend ist.«

II. Aus einem Briefe Chladni's an Gottfried Weber [1]).

z. Z. Berlin, 8. Jan. 1827.

»Hier in Berlin habe ich mich über die vortreffliche Wirkung des Gesanges in dem neuerbauten Saale der Singakademie gefreut, wo ich just zu rechter Zeit angekommen war, um die erste Probe (denn Einweihung kann man es nicht füglich nennen, da der Saal und das Gebäude noch nicht ganz vollendet ist) bei einer Versammlung der über 300 Mitglieder starken Singakademie zu hören, welche das 16stimmige Kyrie und Gloria von Fasch [2]) aufführte. Der Saal und überhaupt das Gebäude machen dem Erbauer, dem Hofbaumeister Ottmer, einem jungen, sehr talentvollen Manne, der auch das hiesige Königsstädter Theater gebaut hat, viel Ehre. Die Wirkung war vollkommen gut und es war ganz einerlei, wohin die Chöre gestellt waren oder wo man sich als Zuhörer befand.«

III. Aus einem Briefe des Hofkapellmeisters Frey [3]) an Gottfried Weber.

Mannheim, 22. Juli 1817.

»... Spohr hat Dich [4]) besucht, Du wirst Dich recht sehr gefreut haben, ihn zu sehen. Mir bleibt er ewig unvergeßlich. Den Eindruck, den sein Spiel und seine Kompositionen hier allenthalben machen, kann ich Dir nicht beschreiben. Den Tag nach seinem Konzert, nämlich am Samstag, hatten wir das Vergnügen, von ihm ein Quartett und ein Quintett zu hören, welches letztere wunderschön komponiert ist. Einzig ist und bleibt die Art, wie er seine Kompositionen vorträgt. Hier verbindet er mit der höchst vollkommenen Mechanik einen hinreißenden Vortrag; überhaupt kann man mit aller Wahrhaftigkeit sagen: ‚... Gott erhalte den lieben herrlichen Künstler noch lange.‘ Er hat uns alle, wenigstens mich, zum Streben nach dieser Vollkommenheit begeistert.«

IV. Aus einem Briefe von Tobias Haslinger [5]) an B. Schott's Söhne in Mainz.

Wien, 24. März 1834.

»... Im Sortimentsgeschäft ist heut zu Tage ohnedies kein Gedeihen mehr, zumal, wie hier bereits der Fall, Antiquare ausländische Nova mit

1) Ernst Chladni, * 1756, † 3. April 1827; ursprünglich Jurist, später ein sehr bedeutender Akustiker, Entdecker der sogen. Chladni'schen Klangfiguren, Erfinder einer Glasstabharmonika und eines Glasstabklaviers.

2) Karl Friedrich Christian Fasch, der Begründer der Berliner Singakademie (1736—1800), die damals (1827) von Zelter geleitet wurde.

3) † 1832; seine schöne Würdigung Spohr's ist um so höher einzuschätzen, als er sehr tüchtiger Geiger gewesen ist.

4) In einem Briefe vom 27. Juli lud Spohr Gottfried Weber zu seinem und seiner Frau zweiten Konzert in Wiesbaden am 28. Juli ein.

5) Diese Klage des Chefs der bekannten Wiener Musikalienhandlung könnte auch heute noch erhoben werden. Tobias Haslinger (1787—1842) trat 1810 in den Wiener Musikverlag C. Steiner ein, den er von 1826 ab unter eigner Firma weiterführte.

50 % und darunter in öffentlichen Blättern ausbieten!! Es ist dies namentlich mit Ihrem Verlag geschehen, — und die Partie Herz[6]), die ich mir von Ihnen auf feste Rechnung kommen ließ, liegt noch unangerührt auf meinem Lager. Ich meinerseits mag mit solchen Schleudereien nichts zu tun haben und ebensowenig mit solchen Leuten konkurrieren, da ich es unter der Würde meiner Firma und meines eigenen Gefühls halten müßte. — Vielleicht kommt es noch dahin, um nur recht viele Geschäfte zu machen, daß man die Musikalien ganz unentgeltlich an das Publikum abreicht.«

V. Aus einem Briefe Joh. Christian Lobe's an Gottfried Weber[2]).

Weimar, 25. Dez. 1830.

»Für einen Deutschen ist die Bahn des dramatischen Komponisten eine so schwere, so dornenvolle! und wenn sich seiner nicht Männer annehmen wie Ew. Wohlgeboren, dessen Stimme soviel Gewicht und Kraft hat, so kann er für das beharrlichste Streben, für die glühendste Liebe zu seiner Kunst doch nur auf ein Märtyrertum rechnen. Wie schwer, wie außerordentlich schwer ist es für ihn überhaupt, nur sein Werk auf die Bühne zu bringen! Ohne bedeutende Empfehlungen geht es ja gar nicht. Man soll schwimmen lernen, ohne ins Wasser zu gehen. In dieser Überzeugung und weil ich nach Hörung des Werkes [»die Flibustier«] auf der Weimarschen Bühne bei Bearbeitung des Klavierauszuges noch manche Änderung für nötig erachtete — ich werde überhaupt mit meinen Versuchen nie ganz fertig — habe ich die Partitur bis jetzt noch gar keinem Theater angeboten.«

VI. Drei Briefe Dr. Karl Loewe's an Gottfried Weber.

Diese Briefe bilden ein beredtes Zeugnis für die Wertschätzung Gottfried Weber's durch den erst in unserer Zeit berühmt gewordenen großen Balladenkomponisten, der sehr gern von Stettin in die Nähe Weber's nach Mannheim oder Frankfurt a. M. übergesiedelt wäre. Was er über den Text seines Oratoriums »Die sieben Schläfer«, über seine Komposition von Horaz'ischen Oden und über Hegel's musikästhetische Anschauungen sagt, wird man mit vielem Interesse lesen, wie überhaupt gerade diese Briefe Löwe's viel Anklang finden dürften. Aus dem letzten Briefe erfahren wir auch, daß Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz sich von Löwe zweimal Balladen vorsingen ließ und daß dieser auf Erholungsreisen auch Konzerte zu veranstalten suchte.

Stettin, 11. August 1836.

»Schon lange habe ich mir die Ehre geben wollen, Ihnen einige Worte des Dankes zu sagen, für so manche Beweise Ihrer Gewogenheit, deren Sie mich gewürdigt haben, denn Ihre Beurteilung der ‚Sieben Schläfer' hat mich ungemein aufgemuntert, indem ich von jeher ein stiller Verehrer Ihrer ausgezeichneten, genialen Leistungen gewesen bin; und die Zufriedenheit eines so begabten und außerordentlichen Mannes, wie Sie sind, erreicht zu

---

Die Firma Haslinger wurde 1875 von der Schlesinger'schen Musikhandlung (Rob. Lienau) in Berlin käuflich erworben.

1) Wer spielt heute noch etwas von Henri Herz (1803—1888), der von 1825—35 der gefeiertste Pianist und Klavierkomponist gewesen ist!

2) Auch diese resignierte Klage des damals in der Weimarer Hofkapelle als Flötisten wirkenden, später durch seine theoretischen Werke berühmt gewordenen Komponisten Lobe (1797—1881) könnte sehr gut in unseren Tagen geschrieben sein.

haben, gehört zu meinen schönsten Belohnungen. Ich bedaure, daß Ihnen Giesebrecht's[1]) Dichtung nicht mehr zugesagt hat. Sie haben es in Beziehung auf das, was die Legende als solche in den ‚Acta sanctorum' mit sich bringt, beinahe ein wenig zu streng genommen[2]). Das idyllische Leben ist darin das vorherrschende und dieses führt neben vielem Vortrefflichen allerdings manches Naive mit sich daher. Aber Sie selbst werden es aus eigener Erfahrung eingestehn, wie schwer es hält, bei uns Deutschen einen Dichter zu finden, der etwas Neues und Tüchtiges für musikalische Zwecke zu Tage fördert. Sie raten mir, den Giesebrecht zu verlassen, und wen kann ich an seine Stelle setzen? ‚Ich habe keinen zweiten zu versenden!'

Erlauben Sie mir . . ., daß ich Ihnen die Komposition eines Textes verehren und widmen darf, gegen den wir alle nichts einzuwenden haben, der uns schon in zarten Jahren unsres literarischen Lebens als Muttermilch geboten wurde, den wir mit kindlicher Pietät in langen Zügen andächtig einschlürften, dessen Schale selbst (schon im voraus von dem süßen Kerne überzeugt) wir dehmutsvoll unserm Gedächtniße einprägten, etwa wie Feinschmecker (ut ita dicam) mit der Ananas beim Weine verfahren. Sie werden lächelnd fragen: ‚was ist denn das für eine Novität?' Es sind 5 Oden des Horaz: Liber III Carmen III Justum et tenacem propositi virum, Carmen XII Miserarum est, Carmen XXIX, v. 29—56 Prudens futuri temporis exitum caliginosa nocte premit Deus, Carmen XIII O ́fons Bandusiae, Liber II Carmen XVI Otium. Ich habe sie für 4 Männerstimmen komponiert und zwar in den alten Sapphischen, Asklepiadeischen, Alcäischen und Jonischen Metris des Dichters. An guten Vorbildern fehlte es mir gänzlich, da wir nur eine Ode des Horaz von Flemming[3]) komponiert haben: Integer vitae, die dieser zwar musikalisch sehr schön, aber metrisch ganz unrichtig komponiert hat. Horaz skandiert im Sapphischen Metrum bekanntlich so: Integer vitae scelerisque purus etc und Flemming: Integer vitae scelerisque purus. Mich dünkt, es sei die Pflicht des Komponisten zuvörderst den Vers, die natürlichste Musik, richtig zu behandeln. Es würde uns gewaltig in die Krone fahren, wenn jemand im Deutschen ein Sapphisches Versmaß etwa ebenso singen lassen wollte: Ruhe flieht von Zeus der vom Sturm Erfaßte. Wozu wäre im Lateinischen der Vers, wenn man ihn läse wie Vokabeln im Lexikon? Ich habe nun, wo es sich tun ließ, die metrische Übersetzung von Voß[4]) unter das Lateinische gelegt, damit auch Nichtlateiner die Sachen singen mögen; indeß war das die größte Schwierigkeit für mich, indem im Deutschen die Cäsuren oft anders fielen als im Original. Daher habe ich oft den Voß umändern müssen, und Ihre musikalischen Kenneraugen werden bei einer Vergleichung meiner Übersetzung mit der Vossischen mein scheinbar vandalisches Verfahren hoffentlich rechtfertigen.

Der etwanige musikalische Wert meiner Kompositionen wird von Ihnen . . . bei weitem richtiger erkannt werden, als daß ich etwas andres hinzuzufügen für nötig erachtete. Wenn es mir gelungen ist, bei großen äußerlichen Schwierigkeiten etwas Gesundes und Tüchtiges zu liefern, so verdanke ich es dem Vorsatze, Ihnen das Werkchen dedizieren zu wollen. Sollten Sie,

1) Ludwig Giesebrecht, 1792—1873. 2) Caecilia, Bd. 18 (Heft 69. 1836), S. 33 ff.

3) Friedrich Ferdinand Flemming (im Hauptberuf Arzt), 1778—1813.

4) Joh. Heinrich Voß, 1751—1826.

hochgefeierter Mann, diese kleine Huldigung von mir nicht ungern annehmen, so würden Sie mir damit eine große Freude bereiten.

Gern denke ich noch der Tage am Rhein, da es mir vergönnt war, Ihnen persönlich bekannt zu werden; auch macht mich Ihre niedliche Erzählung von M. v. Weber's ‚Moloch' noch oft lachen.

Wie ist es mit Mannheim? Sollten Sie einmal für mich eine passende Stelle wissen, die nicht unter tausend Thaler Fixum hat, so möchte ich wohl einen sanfteren Himmelsstrich mit meinem rauheren vertauschen.«

Stettin, 4. November 1836.

»Ihr sehr geliebtes Schreiben vom 18. Oktober, in welchem Sie mir so gütig die Annahme meiner Dedikation der ‚Horazischen Oden' verheißen, hat mich sehr beglückt. Hier nahen sie sich denn Ihnen, und ich weiß nicht, ob das Prinzip des Schönen mit dem Bestreben nach dem Richtigen darin vor einem Kennerauge, wie dem Ihrigen, bestehen wird. Wenn Sie auf Ihrem schönen Nierstein schon lange das ‚beatus ille' gesungen haben, möchte da mein ‚otium' auch mit anklingen! Wie sehr wünschte auch ich mit einem in meiner Kunst so hellsehenden Manne, wie Sie sind, so manches durchsprechen zu dürfen; denn ich liege hier oben auf einer hohen und rauhen Kante des geliebten Vaterlandes wie ein gefesselter Prometheus und muß mir meine eignen Menschen bilden, ohne mit den seligen Göttern des Olympos verkehren zu können.

Ich studiere jetztund den Hegel in Beziehung auf Künste und insbesondere auf Musik. Der Mann hat im Abstrakten Ausgezeichnetes intuitiert, obschon er bekanntlich gar nicht musikalisch war. Ich wüßte nicht, daß in unsern Kunstblättern Hegel's philosophische Untersuchungen über Musik speziell berührt wären. Wenn man diese Abstraktionen im Konkreten verfolgt, so gestalten sich ganz allerliebste Resultate, die so viele Fragen beantworten, über welche hin und her disputiert ist. Wenn ich mein Heftchen fertig habe, werde ich es Ihnen einmal durch Schott[1]) zur Ansicht zusenden; vielleicht, daß Sie meine Freude darüber teilen. Sie glauben nicht, wie klar und konzis der Mann über Tonkunst vorgetragen hat, da man allgemein über seine Unklarheit klagt.

Für ihre gütigen Mitteilungen in Beziehung auf Frankfurt danke ich Ihnen verbundenst, vielleicht daß Sie Gelegenheit nehmen, dort in eventuellem Fall auf mich aufmerksam zu machen; ich werde auch Schott darum ersuchen. Die Konkurrenz ist heut zu Tage bei erträglichen Stellen nur sehr groß, und Konnexionen greifen dabei mehr um sich, als es zur Ehre der Kunst gut ist. Ich freue mich auf Keferstein's[2]) Aufsatz. Daß er es herzlich gut mit mir meint, weiß ich im voraus. Unser inniges Freundschaftsverhältnis mag meinen geringen Leistungen allerdings wohl einigen Vorschub leisten, indeß meint er es mit der Kunst zu gut, um mir auch nicht merken zu lassen, wo meinen Produktionen der Schuh noch drückt. Ich halte über meine Sachen jede Meinung in hohen Ehren, sobald sie nicht kleinliche Absichtlichkeit, über die man dann freilich auch hinweg muß wie über Leipziger Ebenen. Verdrießlich allein ist dort die Verstellungskunst. Die Katzennatur verträgt sich schlecht mit der heitern offenen Kunst.

Sie aber, hochgefeierter und rüstiger Herr, mögen noch lange in Klarheit und Schöpferkraft am Kunsthimmel leuchten als Doppelstern und der Verehrung und Dankbarkeit späterer Geschlechter gewiß sein! . . .«

1) Die bekannte Mainzer Firma. 2) Caecilia, Bd. 18 (Heft 72), S. 219 ff.

Stettin, 28. Juni 1837.

Ew. Hochwohlgeboren verfehle nicht die ergebenste Meldung zu machen, daß ich in diesem Sommer eine größere Rheinreise, die sich juvante Deo bis in die Schweiz ausdehnen soll, zu unternehmen beabsichtige. Es würde mich sehr glücklich machen, Ihnen meine ergebenste persönliche Aufwartung machen zu dürfen. Ich kann gestehen, daß ich mich auf diese Ehre unbeschreiblich freue. Ihnen meine ‚Balladen' vorsingen zu dürfen, ist für mich ein hoher Preis meiner artistischen Bestrebungen. Falls ich vor Ihnen Gnade finde und Sie es für der Mühe wert erachten, mich zu empfehlen . . ., würde ich nicht anstehn, auch in Darmstadt einen ‚Balladen-Cyklus' öffentlich zu geben. Vielleicht daß der wackere Herr Kantor Rink es übernähme, dem Publikum davon eine Anzeige in der Zeitung oder eventuell durch Subskription zu machen. Oder vielleicht hätten Sie die Gnade, mich bei Hofe zu empfehlen; vielleicht daß mir das Glück zuteil würde, der Großherzoglichen Familie einige ‚Balladen' vorzutragen. Zu meiner Empfehlung dürfte vielleicht das gereichen, daß ich jedesmal die Ehre habe, Sr. Königl. Hoheit unserem Kronprinzen von Preußen bei höchstdessen zweimaligem kurzen Aufenthalte hier in Stettin auf seinen Inspektionsreisen ‚Balladen' vortragen zu dürfen. Eine große Komposition ‚Die Festzeiten, ein geistliches Oratorium', hat mich bis jetzt sehr lebhaft beschäftigt, sodaß ich noch nicht an meine Bearbeitung der Hegel'schen Aesthetik für die ‚Caecilia' (soweit sie musikalisch ist) gekommen bin . . . Den Text zu den ‚Festzeiten' möchte ich Ihnen wohl vorlegen dürfen, um darüber Ihr Urteil zu hören. Da dieses Werk noch nicht einmal ausgeschrieben und aufgeführt ist, so würde ich es Ihnen sehr zu Danke wissen, wenn Sie es nicht verschmähten, etwanige Verbesserungen vorzuschlagen . . .«

VII. Aus neun Briefen von Ferdinand Ries an Gottfried Weber.

Diese Briefe enthalten viele, nicht uninteressante Einzelheiten. Bemerkenswert ist vor allem, was Ferd. Ries, der berühmte Pianist und Komponist (1784—1838). über seinen Lehrer Beethoven sagt. Von den Bestrebungen der Komponisten und Verleger am Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts, gegen den Nachdruck wirksame Schritte zu unternehmen, hören wir ziemlich ausführlich. Bemerkenswert sind auch die Urteile von Ries über Spohr's »Pietro v. Abano« und Weber's »Oberon«, sowie seine Stellungnahme zu der von Gottfried Weber aufgeworfenen Frage der Echtheit des Mozart'schen »Requiem«.

Godesberg, 2. Okt. 1826.

»Schon längst hegte ich den Wunsch, die Bekanntschaft Euer Wohlgeboren persönlich zu machen, eines Mannes, der so viel Verdienst und Interesse um unsere Kunst hat, und mit Vergnügen sehe ich diesem Augenblicke bald entgegen, indem ich eine Kunstreise im November machen werde und eigens deswegen nach Darmstadt kommen will, wo ich auch hoffe, die Ansprüche auf das so rühmlichst bekannte Orchester realisiert zu hören, welches mich um so mehr interessieren wird, weil ich über Frankfurt, Cassel, Leipzig, Berlin nach Holland gehen will und also fast alle unsre ersten Orchester hören werde.

Ich nehme mir die Freiheit, Ihnen einen Brief über das ‚Requiem' [von Mozart] zuzuschicken. Ich kann Ihnen nicht sagen, mit welchem Interesse ich Ihre vortreffliche Attacke auf dieses Werk, womit Sie die ganze musi-

kalische Welt in Aufruhr gebracht haben, gelesen habe. Ich bin überzeugt, jeder echte Musikliebhaber und Künstler zollt Ihnen, wenn nicht öffentlich, doch heimlich seinen wärmsten Dank dafür, und ich hoffe, daß Ihre viele Mühe durch die gänzliche Aufklärung dieses berühmten Rätsels endlich belohnt werden wird . . .«

Frankfurt a. M., 10. Dez. 1826.

»Sie erhalten hier Weber's ‚Oberon' zurück mit meinem recht herzlichen Danke — ich kann jetzt nur noch mehr bedauern, diesen außerordentlichen Künstler so früh verloren zu haben; es sind ganz vortreffliche Sachen darin — aber was muß er [in London] Mühe und Verdruß mit Sängern und Orchester gehabt haben, denn das letztere ist fürchterlich dort besetzt.«

Frankfurt a. M., 12. Mai 1827.

»Mein sehr geehrter Herr und Freund.

Meinen recht herzlichen Dank für Ihre werte Zeitschrift, die mir doppelt Vergnügen machte, indem ich mich in Ihrem Andenken so gütig aufgenommen finde und indem ich Ihnen zum Sieg inbetreff des [Mozart'schen] ‚Requiems', wo Sie sich im ersten Augenblicke mit der ganzen musikalischen Welt zu überwerfen schienen, Glück wünsche. Wahrlich die Beweise sind gut und so kräftig, wie sie wohl sein könnten. Was macht denn nun die aufgefundene eigene Handschrift und das Zeugnis? Ihr Beweis scheint so ganz anspruchslos und natürlich, daß es die Herrn verdammt ärgern muß. Die Aufklärung ist wirklich hübsch und, ich muß gestehen, so — habe ich sie nicht erwartet. Es wird Ihnen wirklich viele Freude machen: die Leutchen müssen gar zu gescheid aussehen, wenn sie [!] dieses Heft der ‚Cäcilia' einer dem andern vorliest. In Dresden existiert eine Partitur des ‚Requiems', wo sich das Posaunen-Solo findet: Kapellmeister Morlachi[1]) sagte mir, er habe es kürzlich so aufgeführt, und es mache einen fürchterlichen Eindruck.

Ich habe mich nun in Ihrer Nähe, wenigstens auf eine Zeit lang (vielleicht ganz) etabliert und hoffe, daß ich dadurch all das Vergnügen haben werde, Sie mehreremal und öfter zu sehen, welches ich sehr wünsche: auch noch um so mehr, da ich jetzt meine Opera arbeite und Ihr Kenner-, Kritiker- sowohl als Freundesurteil darüber ganz ohne Schonung hören möchte. Ich habe so manches Feld in der musikalischen Welt schon betreten, daß ich auch daran mußte. Ich hoffe, das Sprichwort wird sich nicht an mir bewährt finden ‚Der Esel will aufs Eis gehen.' Ich muß übrigens wenig aufrichtige und musikalisch gescheite Freunde haben, wenn nicht wenigstens etwas Gutes daran sein sollte. Komplimente erhalte ich genug. Ich habe 9 Nummern fertig. Das Sujet [»Die Räuberbraut«] geht übrigens mit natürlichen Sachen um. Verliebt muß man ex officio schon dabei sein.«

Frankfurt, 26. Okt. 1827.

»Ich war in Cassel und sah Spohr's neue Oper ‚Pietro von Abano'. Die Musik ist allerdings sehr schön, manche Sachen ausgezeichnet neu und interessant gehalten — auch sind einige sehr muntere Sachen darin — allein das Sujet ist schrecklich — man hat von Anfang bis ans Ende fast nur

1) Francesco Morlacchi (1784—1841), seit 1810 Kapellmeister an der italienischen Oper in Dresden.

2) Vgl. über diese eigenartige Oper auch meinen Aufsatz »Spohr's Beziehungen zur Generalintendantur der Königl. Schauspiele in Berlin«. Neue Zeitschr. f. Musik Jhrg. 71 (1904), Nr. 11.

mit Toten und Halblebenden zu schaffen, mit zuviel Religion vermischt, wodurch, obschon das Interesse sehr erregt wird, dennoch eine unangenehme Geistesstimmung entsteht, und ich fürchte, um so mehr, wenn der Reiz der Neuheit des Sujets verloren ist.

Auch wurde [Weber's] ‚Oberon' aufgeführt — und ich wurde nicht ganz befriedigt, ich hatte mir vielleicht zu viel versprochen ... Das Sujet spricht mich nicht an; schade, daß wir Deutsche, die doch gewiß in der Musik obenan stehen, es mit unsern Opernsujets gegen die Franzosen gar nicht aufnehmen können — sonderbar daß man bei den Italienern nicht einmal daran denkt — diese scheinen wirklich ein Privilegium darin zu haben.«

Frankfurt, 9. Febr. 1828.

»Was soll ich zu Beethoven's Pasquill[1]) auf Sie sagen? Er hat sich zu einem dummen Streiche verleiten lassen — und der Herausgeber hat einen schändlichen daraus gemacht. Es ist überhaupt ein elender Mißbrauch Privatbriefe ohne Beistimmung des Autors dem Publikum zu übergeben (das konnte man bei ihm freilich nicht mehr fordern, allein hätte Beethoven es gewollt, so wäre dieser Brief doch bei seinen Lebzeiten herausgekommen), besonders von Menschen, die vom Schreiben keinen besonderen Gebrauch machen — auf seine Noten hat die Welt ein Recht — denn er hat sich selbst dafür gestempelt — aber [auf] seine Worte nicht. Daß Sie es faksimilieren lassen, finde ich excellent: Sie zeigen der Welt, daß Sie nichts darnach fragen. Da er tot ist, können Sie nichts mehr von ihm verlangen — lebte er noch, so würde ich (Weber) ihm ein Exemplar übersendet haben — und ich glaube, Sie hätten eine Antwort erhalten, welche die andern nicht so leicht faksimilieren ließen. Beethoven war der rechtlichste, gutherzigste Mann, den man finden konnte, allein sein aufbrausendes und mißtrauisches Temperament verführte ihn jeden Augenblick zu Sachen, die er nachher bereute und mit ganzem Herzen gutzumachen suchte. Man hat diese kleinliche Rache nicht einmal lassen können, obschon er sich am Ende über Stadler's Stand als Abbé moquiert hat. Wollen diese Herren recensieren, kritisieren, so haben sie ein volles Recht dazu; sie sollen es aber offen, mit dem Musikstück in der Hand tuen, Ursachen, Gründe angeben, und man muß es respektieren — aber dazu wäre Beethoven der schlechteste von allen gewesen — Sie haben keine Idee, wie unbeholfen er darin war, wirklich unglaublich so. Ich habe es manchmal mit meinen eigenen Sachen und andern mit Erstaunen bemerkt. Er konnte auch nicht eine Ursache oder Regel angeben: ungeschickter sich zu verdeutlichen konnte man nicht sein.«

Frankfurt a. M., 14. April 1831.

»Verehrter Freund. Es war mein fester Entschluß, Ihnen [!] bald nach meiner Rückkunft von Berlin zu besuchen, allein dies ist nun so lange verschoben worden und muß es auch jetzt noch länger bleiben. Ich habe einen Antrag von Dublin, wo das erste große Musikfest im Juli sein soll, angenommen, mein Oratorium [‚Der Sieg des Glaubens'] aufzuführen — ich gehe vorher ein paar Monate nach England und durch Briefe meines Bruders dort finde ich mich veranlaßt, diese Reise zu beschleunigen und gehe schon nächsten Dienstag weg.

Ich habe von den Musikverlegern von Leipzig aus mit Ihnen sprechen

1) Vgl. Caecilia, Bd. 8 (Heft 29; 1828), S. 60ff.; Beethoven's Briefe, hrsg. v. Kalischer, V, (1908) 226f.

sollen, ob Sie die Schrift und nötigen Schritte beim hiesigen Bundestag übernehmen wollten inbetreff des Nachdrucks[1]). Sie müssen jemand tüchtigen und einen Sachkundigen dazu haben — ob jetzt der Augenblick ist, weiß ich nicht. Ich lasse die Sache für diesen Augenblick ruhen, denn diese Eingabe muß sich nicht vertagen, ehe sie zur Sprache kommt, und vorher muß ich das Ganze mit Ihnen einmal genau überlegen — so kann es nicht fortgehen: überall entstehen kleine Musikhandlungen, die respektable ruinieren, weil sie ihnen, was gang und gebe ist, nachstechen, kein Honorar geben können, weil sie kein Geld und keine Konnection haben und nur Raubgesindel ist [!]. So hörte ich gestern, daß hier in Frankfurt ein gewisser Löhr meine Ouvertüre zur ‚Räuberbraut' nachgestochen hat — ich wohne selbst an diesem kleinen Ort und habe in meinem Leben den Namen nicht gehört. In Berlin sollen in 2 Jahren 17 Musikhandlungen entstanden sein, und da sie keine Komponisten dort haben, müssen sie vom Raube anderer ehrlicher Leute leben.

Es war mir recht leid, die Blahetka[2]) nicht kennen gelernt zu haben, besonders nach Ihrer Empfehlung — meine Frau sagte zwar: ‚sieh einmal, der Alte!!' Da ich auch darunter gehöre, ist darin nichts Arges gemeint.

Die Belleville[3]) hat sehr viel Fertigkeit, aber das schien mir auch alles; das Gefühl war affektiert wie das ganze Persönchen. Sie hat hier und in Berlin wohl mehrere Bewunderer, keinen Freund zurückgelassen — mehrere ziehen die Blahetka vor.«

[Frankfurt a. M., Dez. 1831.]

»... In England ist es mir wieder gut gegangen, ich habe alte Freunde wieder gefunden und mich gefreut, dieses schöne Land einmal wiederzusehen. Meine neue Oper hat dort viel Glück gemacht. Wir armen deutschen Künstler können nur außer unserm Vaterlande ein ordentliches Stückchen Brot und Anerkennung finden. Ich arbeite jetzt an einer dritten, die aber ernsthaft ist ... Kommen Sie nicht, den ‚Templer[4]) und die Jüdin' hier sehn? Es sind schöne Sachen darin, und Sie möchten Ihre Reise nicht bereuen.«

Frankfurt a. M., 14. Febr. 1832.

»Ihren Brief hätte ich früher beantwortet, wenn ich nicht gern mit einigen Herren vom Bundestag ausführlicher über die Sache gesprochen hätte — das ist nun dennoch nicht geschehen, indem ich 4 vergebliche Gänge machte.

Wenn den Herrn Verlegern das Messer wieder einmal etwas scharf an den Hals kommt, so fangen sie wieder an zu schreien. Wie ich in Leipzig war, war alles warm: ich sollte hauptsächlich nur machen, daß Sie die Sache übernehmen möchten, hier mit Gesandten reden etc. — aber dabei ist es geblieben. Auch ich habe weder ein Wort seit der Zeit gehört noch (wahrscheinlich wollen sie mich encouragieren) eine Note Manuskript verkauft — außer jetzt ein Quintett an Schott — die Herrn Kollegen, die Kompositeurs, haben mir auch Briefe und Vollmachten geschickt außer die

1) In einem Zirkular vom 1. Januar 1831 hatten J. N. Hummel, Ferd. Ries und Louis Spohr zu gesetzgeberischen Schritten gegen den Nachdruck aufgefordert.

2) Marie Leopoldine Blahetka (1811—1887), bedeutende Pianistin u. Komponistin.

3) Emilie Belleville (1808—1880, vermählt mit dem Geiger Oury), bedeutende Pianistin.

4) Die bekannte Oper von Marschner.

Wiener, wovon sich nur einer, nämlich Seyfried[1]) findet — ich glaube daher, daß die Wiener Verleger es nicht besser machen werden, und dann wird die Sache wahrscheinlich hier nicht durchgehen, indem der Oesterreichische und Badensche Gesandte die vorige Geschichte mit dem Nachdrucken der Bücher wo nicht hintertrieben, doch das Ganze bedeutend geschwächt haben. Käme Herr von Nagler an das Präsidium, so hätte ich mehr Hoffnung, daß er etwas allgemein Gutes unterstützen würde.

Was Ihr Werk verdient, sagt Schott allerdings sehr richtig, aber der Bundestag unterhält sich hier mit andern Ehren — klassischen Ehren zwar auch, doch will hier die böse Welt sagen, das klassischste von allem seien ihre Diners. Was man Goethe eingestand, hätte man vielleicht seinem ungeheuren Talente und Genie weniger als seinem Titel Excellenz und Minister zugestanden. Es läßt sich gewiß nicht leugnen, daß Beethoven in seiner Art eben ein solches Genie ist — ich glaube nicht, daß er etwas Ähnliches durchgesetzt hätte — und zweifle auch für Ihnen.

Schott müßte sich durch seinen Gesandten Herrn von Goeben an den Bundestag wenden, ich glaube besser aber, ihm erst darüber privatim schreiben — ich war gestern noch bei ihm, es waren aber mehrere Besuche dort, und ich konnte ihm deswegen davon nicht sprechen. Mit seinem Sekretär Herrn von Goldner bin ich sehr intim, will ihm auf jeden Fall gehörig proponieren.

Der Vollmond wäre wieder da, aber ich kenne Ihnen [!]: da deren noch mehrere kommen, wird es wohl wieder verschoben werden, obwohl ich Ihnen sehr gern über diese Sache und manche andere sprechen möchte.

Meine ‚Räuberbraut' kann jetzt gar nicht gegeben werden. Unsere Damen sind alle, wie man sagt, auf dem Hund. Gestern wurden ‚Die Bachanten'[2]) zum ersten Mal gegeben — die Musik (ist die Musik?) hier wird sie kein Glück machen; ein sehr versprechendes Mädchen mit einer schönen Stimme trat darin auf. Nächsten Montag reise ich nach Köln, wo meine neue Oper [‚Liska'] gegeben wird. Ende nächsten Monat wird sie hier gegeben. Nächsten Montag wird hier der ‚Liebestrank' von Auber[3]) gegeben; es soll nicht viel daran sein.«

Frankfurt a. M., 12. Sept. 1837.

»Um Ihnen zu beweisen, mein werter Freund, daß ich noch nicht unter den Toten bin, schicke ich Ihnen hier ein neues Quintett und bitte es mit Muße durchzusehen und zu recensieren oder recensieren zu lassen. Ich hätte gewünscht, daß Sie es hören könnten. Gern wäre ich mit unsrem Freunde Meyerbeer heute heruntergekommen, um einmal mit Ihnen wieder etwas zu plaudern, denn das ist seit Jahren nicht mehr geschehen, allein ich muß mich heute Abend in einer Gesellschaft ennuyren, die ich nicht ablehnen kann. Nächstens werde ich Ihnen auch mein neues Oratorium ‚Die Könige in Israel' schicken . . .«.

VII. Aus einem Briefe von Dr. A. Schmidt an Gottfried Weber.

Greifswald, 3. April 1827.

»Am 30. März hatte ich die Ehre im hiesigen Konzertsaale zwei Meisterwerke, nämlich Ihr ‚Requiem' . . . und Michael Haydn's ‚Jubel-Messe' . .

---

1) Ignaz Ritter von Seyfried 1776–1841.

2) I bacchanti von Ferd. Paer.

3) »Le philtre« (1831).

aufzuführen. Beides fand den ungeteilten Beifall, indem alles mit möglichster Sorgfalt einstudiert war. Die hiesigen Kunstkenner fanden das ‚Requiem' großartig, erhaben, erschütternd und überall höchst originell; malerisch, doch streng gehalten in seiner kirchlichen Form könne man es unbedingt klassisch nennen. Ich wurde aufgefordert, es doch bald einmal in der Kirche zu geben, wo der Eindruck unbeschreiblich sein müsse . . .«

VIII. Aus einem Briefe des Hofrats Joh. Ph. Schmidt an Gottfried Weber.

Betr. seine Oper »Alfred der Große«.

Berlin, 24. April 1829.

»Auf Spontini's[1]) Empfehlung für einen andern (außer ihm selbst) ist dabei schwerlich zu rechnen, so befreundet ich auch mit ihm zu sein beehrt bin . . .

Da ich 50 Jahre alt werde, ist dies mein letztes dramatisches und erstes größeres Werk, in dem ich die Kunst und Erfahrungen eines vielbewegten Lebens niedergelegt und daher eine besondere Vorliebe dafür habe. Freilich ist jetzt Auber sehr in der Mode, und der deutsche Tonsetzer hat an dem Zeitgeschmack des großen Publikums einen siegreichen Gegner. Doch wird die beabsichtigte Wahrheit des dramatischen Ausdruckes und das Streben nach Charakteristik nie ganz seinen Zweck verfehlen, wenn es auch nur von wenigen erkannt wird.«

IX. Aus zwei Briefen der Firma B. Schott's Söhne in Mainz an Gottfried Weber.

Der erste Brief bringt Klagen des Verlags der »Caecilia« über deren äußeren Mißerfolg, der zweite beweist, wie sehr im Jahr 1831 das Musikaliengeschäft unter dem Polen-Aufstand und der Cholera gelitten hat.

27. Jan. 1827.

»Die Zeitschrift Caecilia haben wir mit großen Aufopferungen begonnen und zeither fortgesetzt. Daß sowohl Ihre sehr große Tätigkeit als auch Gelehrsamkeit den Ruhm dieser Zeitschrift begründet hat, gestehen wir wohl zu, allein nichts desto weniger werden die Abonnenten mit jedem Bande geringer an Zahl, besonders aber nach dem Streit mit Stadler[2]). Ob dieses wirklich der wahre Grund ist, wollen wir nach unsern Ansichten gern bezweifeln, obschon uns solches von vielen Seiten her eröffnet wurde.

Der Grundsatz, mit welchem wir die Herausgabe der Caecilia unternommen, ist heute noch derselbe: in diesem Unternehmen keinen Vorteil zu suchen. Daß wir für den Anfang Aufopferungen bringen mußten, war uns ebenfalls bekannt, und dies haben wir getan so gut wie jeder Unternehmer der Art. Allein daß wir uns fortwährend dazu verstehen sollen, können wir ebenso wenig wie jeder andere . . .

Von dem Aufgeben des Unternehmens ist uns noch nichts in den Sinn

1) Tatsächlich ist Joh. Ph. Schmidt's »Alfred der Große« auf Veranlassung Spontini's an der Berliner Oper, freilich nur zweimal, gegeben worden; vgl. Altmann in: Sammelb. d. IMG. IV, 283.

2) Abt Maximilian Stadler (1748—1833) verteidigte im Gegensatz zu Gottfried Weber lebhaft die Echtheit des Mozart'schen »Requiem« in einer eigenen Schrift (1826; Nachtrag 1827); vgl. übrigens Beethoven's Briefe hrsg. v Kalischer V, 221.

gekommen, wir werden die Zeitschrift fortsetzen, auch ganz ohne Vorteil wie oben bemerkt, und dem Redakteur sowohl als wie den Mitarbeitern durch Zahlung ihres Guthaben die Sicherheit stellen, welche verlangt werden könnte . . .

Daß in Darmstadt vielleicht mehr als an andern Orten von dem letzten Seufzer der Caecilia gesprochen wird, glauben wir wohl, denn die Leute haben dort Zeit zu Klatschereien, allein es ist doch an dem Gerede etwas, allein es bezieht sich mehr auf Ihre Personalität, denn es kam uns schon oft und von vielen zu Ohren, daß Sie die Zeitschrift nicht fortzusetzen imstande wären; wie wir dagegen gesprochen und geschrieben haben, mögen Sie selbst beurteilen; Neider und Feinde haben Sie genug!«

Mainz, d. 4. August 1831.

»Aus Ihrem Briefe vom 2. dieses ersehen wir, daß Sie zweimal 33 Gulden in 8 Tagen und 3 Wochen auf uns gezogen haben, und wir werden hoffentlich die Gelder dazu aufbringen. Obschon diese Bemerkung heut zu Tage am rechten Ort ist, auch bei so kleinen Summen, so liegt die Ursache auch ebenso klar, wenn wir Ihnen bekennen, daß unsere Ladeneinnahme noch nie so gering gewesen wie diesen Sommer: aller Mut ist den Menschen benommen, jeder trägt nur Besorgnis und Wünsche in seiner Brust. Man wünscht Friede und wünscht Polen Hülfe und Sieg und die Cholera wieder nach Asien zurück. Sowie Polen in Nachteil gerät, so erwacht immer stärker ein größerer Haß gegen Preußen und eine Zuneigung zu Frankreich. Wie sich alles dieses noch aufklären wird und wie die Geschäfte wieder sich erheben oder mehr sinken werden, das verhüllt noch die Zukunft.«

X. Robert Schumann [1]) an Gottfried Weber.

Leipzig, am 11. Januar 1834.

»Ew. Hochwohlgeboren

möchte ich lieber mit dem schönen Namen ‚Lehrer und Meister' anreden dürfen, wenn auch eine etwas freie Weltansicht, die sich hier und da in den beiliegenden Kompositionen ausspricht, Sie verleiten könnte, meine Studien für jünger zu halten als mich selbst, nämlich nicht viel über zwanzig Jahre.

Mit einer gewissen Scheu stelle ich Ihnen die ersten Kinder vor, aber auch freudig und dankbar im voraus, nicht weil ich erwarte, daß Sie über den Maßstab des Alters den der Leistung vergessen und deshalb rücksichtsvoller urteilen würden, sondern weil sie zum ersten Mal einem hochverehrten Geiste näher gerückt werden, der ihnen das Bild der Schönheit nicht aus mathematischen Linien zusammensetzt.

Meinem schüchternen Wunsch, daß Sie sie vielleicht der Welt in Ihrer ‚Caecilia' mit ein paar Worten selbst vorstellen [2]) oder vorstellen lassen möchten, habe ich noch die Bitte um Entschuldigung, daß ich mich direkt an Sie wende, hinzuzusetzen, da ich gar wohl weiß, wie sparsam Ihnen die Stunden zugemessen sind — den ‚Papillons', daß sie teilweise nach dem

1) Nach dessen mehrfach abweichendem »Conceptbuch« gedruckt: Robert Schumann's Briefe. Neue Folge. Hrsg. v. F. Gustav Jansen. 2. Aufl. (1904) S. 46.

2) Im 62. Heft der »Caecilia« (Bd. 16, 1834) hat G. Weber Schumann's Papillons [op. 2], Thème varié [op. 1], die Intermezzi op. 4 und die Impromptus op. 5 im allgemeinen recht günstig besprochen.

letzten Kapitel der ‚Flegeljahre' [1]) entstanden, ohne gerade ein körperliches Bild geben zu wollen, und daß ich sie dann so gefügt, daß man darin etwas von Larventanz am Schluß des Buches merken möchte und vielleicht etwas von Winas Auge hinter der Maske — den ‚Paganinischen Capricen', daß sie eine herrliche, aber etwas herculische Arbeit für mich gewesen, da es in oft inkorrekter, obwohl meist einstimmiger Harmonieführung manches auszurotten gab — den sämtlichen fünfen, daß Ihnen das Kurze und Rhapsodische darinnen nicht unangenehm auffallen möchte, da Sie wissen, wie froh überhaupt junge Autoren sein müssen, wenn nur von ihnen gedruckt wird — endlich die Versicherung, daß diesen fleißigere und größere Ausbrüche folgen, nach welchen der Mensch wie der Vesuv leichter zu beurteilen als nach so ausgeworfenen Steinchen.

Herr Wieck, der mein wertester Lehrer und Freund, wie seine Tochter Klara, die sich immer reicher entwickelt, lassen sich Ihnen in Hochachtung und Verehrung empfehlen, was ich selbst tue, der ich Ihnen für Güte und Nachsicht nichts geben kann als meinen einfachen Namen.«

XI. Aus 14 Briefen von N. Simrock an Gottfried Weber.

Mit ganz besonderem Vergnügen veröffentliche ich die Auszüge aus den Briefen des mit einer guten Dosis Humor begabten Musikverlegers Nicolaus Simrock (1752 bis 1834), der, nachdem er als Waldhornist der kurfürstlichen Kapelle in Bonn angehört hatte, 1790 den heute so berühmten Musikverlag begründete. Wie schwer es ihm in den Kriegsjahren 1806—1815 geworden ist, das Geschäft weiterzuführen, da die Notenstecher meist in den Krieg mußten, erfahren wir, ferner wie er unter der Konkurrenz zu leiden hatte und trotzdem unermüdlich Partituren und Klavierauszüge herausbrachte. Er nimmt für sich das Verdienst in Anspruch, die Größe Bach's frühzeitig erkannt zu haben, will auch dessen »wohltemperiertes Klavier« dem jungen Beethoven gegeben haben. Er muß ein prächtiger Mann gewesen sein, der das Herz auf dem rechten Fleck hatte und sein Geschäft nicht bloß vom rein kaufmännischen Gesichtspunkte aus betrieb.

Bonn, 4. November 1806.

». . . Können wir mit denFlaut-Sachen [2]) gegen Musikalien auf eine billige Art eins werden, so lassen Sie mich Ihre Konditionen wissen — gegen bares Geld kann ich mich in diesem Augenblick gar nicht einlassen. — In Frankreich liegt aller Handel stille, das mittägige Deutschland hat sich noch [nicht] erholt, und für Norden wissen wir nur einstweilen, daß für diesen Winter alle Musikhaberei darniederliegt.«

Bonn, 5. April 1807.

(will auf das Titelblatt von Weber'schen Arrangements für Flöte auf Wunsch »arrangiert« setzen.)

». . . obwohl gar viele Musikliebhaber einen Abscheu vor allem haben, wo nur arrangiert darauf steht. Dies ist freilich nur ein Vorurteil, aber es ist doch für den Verleger sehr nachteilig. . . . Diesen Sommer gedenke ich alles herauszugeben, wenn mir nicht eine neue Konskription wieder einen bald ausgelernten Stecher wegnimmt.«

Bonn, 20. Sept. 1807.

»Können [Sie] sich mit Musikalien fürs Honorar begnügen, so wird's mir sehr lieb sein, denn der Herr ‚baar Geld' ist wirklich am Sterben, wenn

---

1) Von Jean Paul. 2) Vgl. Einleitung Nr. I.

er nicht schon tot ist. Welch eine Zeit für Musik und Musiker, die damit ihr Brot erwerben wollen!«

Bonn, 18. Juni 1811.

»Bei meiner Rückkehr von der Leipziger Meß — der saubern —, wo ich beinahe mehr verzehret, als ich Geld einnahm, finde ich Ihr Wertes vom 30. April zu beantworten und Ihre 6 Guitarre-Lieder . . .

Ihre Klaviersonate? Ach, sie liegt still, schläft sanft und fest. Von all den Exemplaren, die ich über Leipzig an die Buchhandlungen gesendet hatte, sind nur 2 ausgeblieben, die übrigen sind alle zurückgekommen. Den Dilettanten ist so etwas zu hoch und im Ernste zu schwer. Wenn nicht eine sehr vorteilhafte Rezension diese Menschen neugierig macht, so schläft sie Ihnen gut.

Ihre Guitarre-Lieder sind wirklich recht schön. NB. ich hatte solche eher gehört, als Ihren Brief gelesen. Da ich gar den Preis bestimmen sollte, ach, da fielen sie herab wie die Wiener Banknoten! Bin ich doch erschrocken! Geld! Wollen Sie wirklich Geld haben? Alles, nur kein Geld. Nun ich will hoffen, Sie habens nicht so bös mit mir gemeint. Bald sind die Musikverleger in dem Fall, daß sie allerhand üble Zufälle bekommen können, wenn man sie auf den Kopf stellt, aber Geld wird ihnen keins aus dem Sack fallen. Besonders tröstlich ist bei dem Musikhandel der Kommissionshandel; das ist gar eine hübsche Sache für die Commissionaires: keiner will etwas verkauft haben! Untersuchen kann mans unmöglich; will man sich nicht ärgern, so muß mans glauben. Mir kömmts in diesen Zeiten trefflich zu statten, daß ich katholisch bin!

Hübsch, sehr hübsch will ich Ihre Lieder anziehen, auch deutlich. Saper — bald hätte ich geflucht — nun das kostet nichts — ist das nicht auch etwas wert?«

Bonn, 22. August 1811.

». . . Die »Hymnen« sind ohne Zweifel sehr gut von Vogler[1]) — allein ich kann dieses Jahr nichts mehr kaufen, und wenns so fort bergab geht, so hat das Kaufen ganz ein Ende. Meine letzte Reise hat mich völlig aufgeklärt. Wie kann es auch bei diesen Konskriptionszeiten anders werden: alte Liebhaber der Kunst sterben nach und nach, und die Jugend spielt mit der Muskete.«

Bonn, d. 2. Februar 1813.

». . . Ich habe die Partitur der Haydn'schen Messe beigelegt unter der ausdrücklichen Bedingung, daß das ‚Requiem' nicht eher für mich gehalten werden soll, bis ich wirklich tot bin, und zweitens, daß die Requiemspieler solange damit verziehen, bis die interessante Weltgeschichte eine Entscheidung erhalte, ob ich als Englands oder Frankreichs Sklave aus dieser Welt gehen soll; darüber möchte ich gar gerne Gewißheit haben.«

Bonn, 3. Mai 1815.

». . . Wie es geht? Ach, eben wollten die Musen aus ihren Schlupfwinkeln sich anschließen, unsere Länder zu besuchen, als Mars den griesgramigen Kerl laufen ließ, der dann wie allzeit die lieben Dinger wieder verjagt! Leider sieht's aus, als wär' die Hoffnung mit fortgelassen.

Mein Geschäft? Meine besten Arbeiter, womit ich mich jahrelang geplagt, um sie brauchbar zu machen, hat die Konskription gefressen, das noch

1) Georg Joseph (Abt) Vogler (1749—1814).

Übrige nimmt mir nun die Landwehr. Sehr viel ist eben dabei nicht verloren, da gegenwärtig alles stille liegt. Außer der vollständigen Partitur von Mozart's Zauberflöte mit deutschem und italienischem Text, der Fortsetzung der Haydn'schen Sinfonien korrekten Ausgabe, einiges [!] von [Ferd.] Ries habe ich nichts verlegt, das Erwähnung verdiente. Mit was soll ein Verleger dermal honorieren, wenn für die Kunst alle Beutel zugeschnürt, die Gläubiger verderben oder zu Schurken werden! So sieht's im ganzen aus, und mit dem Debit von 12 Kreuzer bis höchstens zum Gulden kann man kaum das liebe Brot gewinnen« . . .

Bonn, 17. Mai 1815.

»Ihre schönen Lieder habe ich erhalten und werde sie stechen, sobald es möglich ist. Auf derselben Seite, wo unser aller Schicksal beschrieben ist, stehen diese Lieder mit anbemerkt. Denn alle meine Stecher müssen die Flinte aufpacken! . . .

Freilich ist eine Mozart'sche Partitur nicht an der Tagesordnung, ebensowenig wie die Haydn'sche korrekte Ausgabe seiner Sinfonien. Voriges Jahr erst machte ich in der Jubilate-Messe [in Leipzig] die Bekanntschaft des Herrn Hofrat Rochlitz und wunderte mich nicht wenig, daß ihm keine meiner Mozart'schen Partituren bekannt war, ebensowenig als meine Haydnschen Sinfonien. Da es doch offenbar hervorgeht, daß bei diesen Werken mehr für die Kunst als den Beutel spekuliert ist, so versprach mir Herr Rochlitz (der nebenher gesagt ein sehr liebenswerter Kunstfreund und edler Mann ist) in der ,Musikalischen Zeitung' davon zu erwähnen, welches dann endlich auch geschehen. Wie und mit welcher Behutsamkeit, um ja dem despotischen Herausgeber[1]) der ,Musikalischen Zeitung' zugleich zu schmeicheln etc., das ist merkwürdig zu lesen . . . Wie lange wird diese Gattung von Despotisme noch geduldet werden müssen?«

Bonn, 31. Mai 1815.

». . . Meine Original-Partitur von der ,Zauberflöte' wurde von Mozart selbst dem Kurfürsten von Cöln, Max Franz von Österreich, geschickt und ist also ganz echt. Hat Mozart nachher daran geändert oder sind von anderen zu manchem Stück vielleicht Trompeten und Pauken hinzugekommen? es ist möglich! Der deutsche Text, den ich unterlegt, ist hie und da beim Hamburger Theater verbessert worden. Herr Stegmann, 20jähriger Musikdirektor beim Hamburger Theater, persuadierte mich dazu und zeigte mir verschiedene Stellen, die wirklich besser und deutscher waren als der österreichische [Text]. Nachher fand ich freilich manches nicht eben sehr verbessert, jedoch auch nicht schlechter; allein ich hätte mich doch nicht dazu verführen lassen sollen, weil der alte [Text] schon einmal allgemein bekannt und angenommen war. Daß ichs besser machen wollte, wird dies wohl bei Ihnen entschuldigen! Mit der Spekulation ist es freilich ein ander Ding! Es tat mir sehr wohl, daß Mozart's Meisterstücke so verhunzt durch Breitkopf und Härtel herausgegeben wurden, wie z. B. ,Titus', der zur Direktion gar nicht brauchbar ist, ohne einer Menge Fehler zu erwähnen. Und dann hoffe ich einige Exemplare Partituren in Frankreich unterzubringen, was mir bis jetzt leider auch fehlgeschlagen ist. Ich habe nur vors erste 25 Exemplare abdrucken lassen, wovon sie neulich das vorletzte Exemplar erhielten; nun soll sie wieder abgedruckt werden . . .

---

1) Gemeint ist der Verlag Breitkopf & Härtel.

Sie könnten bei etwas Muße wohl auch so eine Wasserreise hierher machen. Wenn Sie unsre Gegend noch nicht gesehen haben, so ist's wohl der Mühe wert! Das ist aber alles, was uns die Frankreicher von unserem ehemaligen Wohlstand übrig gelassen, und die jetzigen Umstände erlauben der Preußischen Regierung noch nicht, an unser Wohl zu denken; gegründete Hoffnung aber, daß wir nach dieser überstandenen Krisis glücklicher sein werden! . . .«

Bonn, 5. Juli 1815.

»Sie haben recht: 75 centimes ist wirklich zu teuer für 2 Blätter, besonders für Soldaten. Das Ries Papier ist mir aber in diesem Frühjahr auf einmal 1 fl. 36 Kr. aufgeschlagen. Die noch übrigen Bürger hier, die man zum Arbeiten braucht, müssen fast 4fache Kontribution bezahlen, starke Einquartierung beköstigen! Exercieren, die Wache aufziehen: hierzu die große Teuerung — Fleisch und Butter noch einmal so hoch im Preis wie vorig Jahr; und dabei wenig Arbeit — nun endlich ist beinahe kein Liebhaber mehr; wenn er ein Blatt Musik kauft, so will er auch Rabatt davon haben. Endlich mußten die deutschen Verleger den Pariser nachahmen und ihre Preise erhöhen, wenn sie nicht umsonst arbeiten wollten. Wollen Sie André'sche, Schott'sche und die Leipziger Verlagsartikel von einzeln Sachen, ein Bogen groß, nachsehen? Die Leipziger ließen sich schon vor 15 Jahren 4 gute Groschen für 2 Blätter von gedruckter Musik bezahlen. Sie werden finden, daß ich einer der letztern diese kleinen Sachen erhöht habe . . .«

Bonn, 13. August 1815.

». . . Ein preußischer Offizier, der schon $2^1/_2$ Monate bei mir im Quartier liegt, hat mir wahrscheinlich das Nervenfieber (woran er selbst bei mir noch krank liegt) ins Haus gebracht! Meine jüngste Tochter, welche mein Geschäft betreibt, liegt schon 14 Tage zu Bett und vorgestern ist noch eine andere auch liegen geblieben. Herrliche Aussichten!«

Bonn, 12. Okt. 1826.

». . . Hier meine Gründe, warum ich den Originaltext in meinen Klavierauszügen oben und die deutsche Übersetzung unten setze. In den 30 letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts fast bis 1810 ward in den öffentlichen Koncert[en] nur italienisch gesungen mit wenig Ausnahmen. Alle bis dahin erschienenen Klavierauszüge [!] war der Originaltext oben. In diesem Zeitpunkt habe ich sogar vielfältig bemerkt, daß besonders in Süddeutschland alle Freunde des Gesanges, welche italienisch verstanden, lieber in dieser Sprache als in der deutschen sangen, in welcher es dem allergeschicktesten Übersetzer nicht immer gelingt, an den bedeutendsten Musikstellen sich gleich dem Original auszudrücken; endlich glaubt ich es schicklich, den Originaltext oben zu lassen und den deutschen mit den nötigen Abänderungen der Noten unten zu setzen; nur müßte dies freilich so deutlich wie möglich geschehen, welches leider nicht immer gelingt, da man, wie bekannt, nicht alles selbst tun kann.«

Bonn, 18. Sept. 1827.

». . . mit Liedern mache ich kein Glück, selbst mit denen, die ich ehemals von Ihnen verlegt; [sie] werden bei weitem nicht so gesucht, als sie es wohl verdienten. Bei der jetzigen großen Konkurrenz in Deutschland, wo die Musikverleger wie Spatzen sich vermehren in allen Städten, sogar

zwei in Hannover pp, ist es wohl nicht ratsam, mit Sachen zu erscheinen, die schon einmal da sind. Hauptsächlich aber kann ich keine Lieder zu Weihnachten oder Neujahrstag abliefern, weil, ehe ich Ihre Lieder erhielt, in Unterhandlung über eine Sammlung geistlicher Gesänge, welche für die Preußischen Gymnasien bestimmt war, und kürzlich darüber abgeschlossen, solche für Weihnachten abzuliefern. Dermal habe ich nur einen Stecher, dem ich Text anvertrauen kann; mein bester ist im vorigen Monat zum 3jährigen Soldaten gezogen worden!«

Bonn, 23. März 1828.

»... Schon über 50 Jahre schätze ich Seb. Bach als den größten Deutschen. Seine Präludien und Fugen besaß ich schon 1776, ebenso wie seine Studien[1]) für die Violin, welche Salmon[2]) vortrefflich spielte, von dem ich solche erhielt und nachher zum Stich beförderte. Die Präludien und Fugen verehrte ich dem jungen Beethoven im neunten Jahr seines Alters unter der Bedingnis, daß er mir bald etwas davon spielen möge, welches auch eben nicht lang währte. Er studierte täglich mit ganzer Seele daran! Vor etwa 20 Jahren gab ich diese Präludien und Fugen heraus nach einem Manuskript, welches ich von Kapellmeister Schwenke[3]) aus Hamburg erhielt, der auch die Korrektur übernahm. Nachher gab sie Naegli in Paris gestochen, sehr elegant und schön, heraus, aber allenthalben muß man umwenden, und [sie] sind auch nicht ganz korrekt. Schwenke korrigierte die meinigen mit der größten Genauigkeit und Vorliebe für die Sache. Die erste Messe Seb. Bach's und ein 5stimmiges Magnificat gab ich bald nachher heraus. Die damalige Welt war aber nicht so verliebt in diese Sachen wie der Herausgeber, und so verblieb ich so ziemlich hart darauf sitzen. Seit 5 à 6 Jahren besitze ich das Manuskript von der Messe Nr. 2. Ich glaubte schon in voriger Ostermesse sie bekannt zu machen; mein bester Stecher, der mir gewöhnlich meine Klavierauszüge sticht, hat die 3 hohe Stimmen im 𝄞 Schlüssel übertragen; ich scheute sie so herauszugeben, besonders da es unschicklich ist, ein altes Werk auf neue Art herauszugeben, da ich aber auch manche alte Gewohnheiten in dem alten Manuskript nach unserm neuern Gebrauch abändern mußte, wie z. Ex. die Bezeugungen der ♯, ♭ und ♮, die jetzt nur 1 Takt lang gelten, nach altem Gebrauch aber jedesmal wieder vorgezeichnet wurden, wenn solche nicht bei dem Schlüssel bemerkt waren pp. Es ist mir nicht bekannt, daß S. Bach's Messen jemal gedruckt erschienen sind.

In diesem Augenblick bin ich fleißig mit dem Klavierauszug der vortrefflichen solenellen Cherubini'schen Messe beschäftigt. Sobald sie fertig ist, erhalten Sie das erste Exemplar.

Es verwundert mich, daß Sie die 1. Bach'sche Messe, bei mir verlegt, nicht kannten, so auch das 5stimmige Magnificat. So ist noch manches in meinem Verlag unbekannt, würde es noch mehr sein, wenn Sie nicht zuweilen etwas davon sagten. Die Leipziger Musik-Zeitung sagte selten etwas von meinem Verlag, und, wenn sie etwas sagte, so war immer ein

1) Gemeint sind die Sonaten und Partiten für Violine solo, während unter den Präludien und Fugen das »wohltemperierte Klavier« zu verstehen ist.

2) Gemeint ist wohl der 1745 zu Bonn geborene, von 1781 bis zu seinem Tode (1815) in London wirkende Johann Peter Salomon.

3) Christian Friedr. Gottlieb Schwencke, 1767—1822.

aber dabei. Beinahe macht es die Berliner Musik-Zeitung ebenso, so unparteiisch auch Herr Marx[1]) ist. Das hat alles seine Ursachen[2]), jedoch tut es weh, wenn man sieht, wie wenig manches Gute anerkannt wird — Wer hat zum Beispiel Partituren mit solchem Fleiß herausgegeben wie die 4 Sinfonien Nr. 1—4 von Beethoven? ‚Figaro' von Mozart? Man irrt sehr, wenn dies als etwas Leichtes angesehen wird!«

XII. Aus zwei Briefen Louis Spohr's an G. Weber.

Der erste dieser beiden Briefe, die ich nur im Auszuge mitteile, ist die Antwort des großen Geigenkünstlers und seinerzeit hochberühmten Komponisten auf die Aufforderung Weber's, an seiner »Caecilia« mitzuarbeiten, der zweite betrifft Mozart's »Requiem« und enthält einige nicht uninteressante Ideen darüber.

Cassel, d. 17. Juli 1824.

... »Recht gern möchte ich, Ihrer gütigen Aufforderung zu genügen, Ihnen einen Beitrag für Ihre Zeitschrift einsenden, allein teils bin ich jetzt in meinen von Theaterarbeiten freien Stunden so ganz mit der Komposition einer neuen Oper beschäftigt, daß ich an nichts anderes zu denken vermag, teils bin ich ein sehr ungeübter Schriftsteller, der nur bei ganz besondern Veranlassungen laut wurde und auch dieses Lautwerden schon zu bereuen hat, und endlich fehlt es mir an Stoff, da ich mich der Kritik, zu der ich wohl Neigung hätte, enthalten muß, da sie den Komponisten gar zu leicht gemißdeutet wird. Finde ich indessen Veranlassung etwas zu schreiben, so will ich es gern einsenden, um Ihr Unternehmen, wofür ich mich recht sehr interessiere, auch tätig zu unterstützen.«

Cassel, 6. Juli 1826.

»Ew. Wohlgeboren

geehrte Zuschrift[3]) nebst der Beilage fand ich vorliegen, als ich ehegestern nach einer Abwesenheit von 5 Wochen hieher zurückkehrte. Ich beeile mich Ihnen für die gütige Zusendung der höchst interessanten Schrift meinen ergebensten Dank zu sagen. Ich habe sie mit großem Anteil gelesen und verdanke ihr manche Aufklärung in dieser Angelegenheit. Besonders merkwürdig war es mir, zu sehen, daß Mozart in seiner Fuge, deren Hauptthema ich längst als aus dem ‚Messias' entlehnt kannte, auch das Gegenthema von Händel erborgt hat, und ich bin Ihrer Meinung, daß Mozart ohnmöglich dies Tonstück zur Bekanntmachung bestimmt haben konnte, es sei denn, daß er ganz vergessen gehabt hätte, woher er in früherer Zeit die Themen genommen habe. Und doch ist diese Fuge auch wieder meisterhaft gearbeitet, daß man ohnmöglich glauben kann, es sei eine ganz frühe Jugendarbeit. Ich kann mich überhaupt noch nicht überzeugen, daß Mozart nicht einiges, was entschieden von seiner Arbeit ist, im letzten Lebensjahre nach der Bestellung des Unbekannten geschrieben haben sollte, z. B. gleich den Anfang, sowie das Recordare, weil dies meinem Gefühle nach nicht bloß das herrlichste ist, was von Kirchenmusik überhaupt existiert, sondern auch

1) Adolf Bernhard Marx, 1795—1866.

2) Neid des Verlegers Schlesinger.

3) Dieses Schreiben Weber's (Caecilia IV, 285) begleitete die Zusendung von Weber's berühmt gewordenem Aufsatz »Über die Echtheit des Mozart'schen Requiems« (Caecilia III, 205ff.). Die meisten der ihm darauf zugegangenen Antworten hat Weber in Caecilia IV veröffentlicht.

alles Mozart'sche der Gattung aus früherer Zeit bei weitem übertrifft. Die Ähnlichkeit, die der Anfang des ‚Requiem' mit der Trauerkantate von Händel hat, ist übrigens nicht groß und kann zufällig sein, aber sie ist durch eine unbewußte Erinnerung, die Mozart von der Händel'schen Musik hatte, entstanden. Aber auch wenn sie absichtlich wäre, ist sie leicht zu entschuldigen, da die Mozart'sche Nachbildung so unendlich viel herrlicher ist als das Händel'sche Vorbild.

Ich bin nun sehr begierig zu sehen, ob Herrn Andrés Bekanntmachungen ein helleres Licht über die Entstehung des ‚Requiem' verbreiten werden, zweifle aber sehr, daß man je mit Gewißheit wird ausmitteln können, aus welcher Periode die verschiedenen echt Mozart'schen Sätze sind, noch weniger, was Süßmaier bei den seinigen von Mozart'schen Ideen benutzt hat.

Verzeihen Sie gütigst, daß ich hier unberufen einige Ideen niedergeschrieben habe, die sich mir beim Lesen Ihrer interessanten Schrift aufdrängten, und entschuldigen Sie es mit dem Interesse, was auch mir diese Angelegenheit eingeflößt hat . . .«

XIII. Aus einem Briefe A. F. J. Thibaut's an Gottfried Weber.

Dieser Brief zeigt das große Interesse des Verfassers des berühmten Werkes »Über Reinheit der Tonkunst« für die Kompositionen Kaspar Ett's (1788—1847), die meist ungedruckt geblieben sind und in der Münchener Staats- und Hofbibliothek aufbewahrt werden.

Heidelberg, 22. Febr. 1830.

»Herr C. Ett, Organist an der St. Stephanskirche in München, ist einer der ausgezeichnetsten Kenner der älteren klassischen Kirchenmusik und selbst ein vortrefflicher Komponist in diesem Fach. Ich kenne mehrere seiner Kompositionen, welche mir vorzüglich gefallen haben, und oft höre ich, daß das, was er in seiner Kirche mit einem trefflichen Chore leistet, in München allgemeines Entzücken erregt.

Kürzlich schreibt mir nun der Hofprediger Hauber in München (welcher einen reichen Schatz unvergleichlicher Musikalien besitzt), er habe den furchtsamen und bescheidenen Ett endlich zu dem Entschluß vermocht, seine besten Kompositionen durch den Druck bekannt zu machen. Er glaube, daß der Verleger viel dabei gewinnen könne, da beinah alle Stücke mit innerem Wert leichte Produktion vereinten und selbst von schwachen Chören aufgeführt werden könnten. Es komme also jetzt auf einen Verleger an, welcher dem (armen) Komponisten auch ein gutes Honorar gebe, und er bitte mich, ihm einen solchen zu verschaffen.

Dringend bitte ich Sie . . . mir nun in dieser Sache mit Rat und Tat beizustehen [1]), indem ich mit keiner Musikhandlung in Verbindung stehe. Ich glaube, daß der Verleger um so mehr bei diesem Geschäft gewinnen wird, da bei der jetzigen Reorganisation der Katholischen Kirche allgemein an Verbesserung des Kirchengesanges gedacht wird . . .«

1) G. Weber verwandte sich sofort bei N. Simrock in Bonn für Ett; dieser Verleger antwortete ihm bereits am 27. Febr. wie folgt: »Wenn ich bestimmt wüßte was diese 10 Hefte [Ett] kosten sollten, würde ich mich vielleicht doch entschließen, solche herauszugeben, obwohl ich aus der Erfahrung weiß, daß die Kosten bei der Kirchenmusik nicht herausgebracht werden! wenigstens geht es mir so!«

XIV. Aus zwei Briefen Bernhard Anselm Weber's an Gottfried Weber.

Die beiden Briefe Bernhard Anselm Weber's (geb. 1766 zu Mannheim, war 1792 als Musikdirektor in preußische Dienste getreten und hat als Kapellmeister der Berliner Oper bis kurz vor seinem Tode am 23. März 1821 sehr verdienstvoll gewirkt; als Komponist war er nicht unbedeutend, seine Musik zur »Jungfrau von Orleans«, seine Opern »Deodata« und »Hermann und Thusnelda« wurden sehr geschätzt) interessieren vor allem wegen der Mitteilungen über seinen Lehrer Abt Vogler, den er in höchstem Grade verehrte. B. A. Weber brachte auch den Kompositionen Gottfried Weber's ein lebhaftes Interesse entgegen. Sehr beachtenswert finde ich, was er am Schlusse des zweiten Briefes über Liederkomposition sagt.

Berlin, 21. Mai 1814.

»Ich danke Ihnen für die schmerzliche Mitteilung des plötzlichen Hintritts des guten, in jeder Hinsicht so merkwürdigen Vogler's[1]). Zwei Tage zuvor habe ich die Nachricht von Herrn Gern[2]) schon erhalten. ... Noch vor 4 oder 6 Wochen schrieb er [Vogler] mir, daß er gleich nach dem Frieden in Berlin eintreffen würde. Ich freute mich kindisch und wurde so von der Höhe meiner Freude herabgestürzt. Von meinem 7. Jahre an hat er mir schon Unterricht in der Musik gegeben. Er hat mich die Noten auf dem Klavier gelehrt. In meinem 14. Jahre legte er die ersten Gründe zur Komposition. Im Jahre 1790 machte ich mit ihm eine große Reise durch Deutschland nach Holland, von Amsterdam über Hamburg nach Dänemark, Schweden und Norwegen. In Stockholm hielt ich mich beinahe ein Jahr bei ihm auf und studierte unter ihm den Kontrapunkt. Über 1200 Meilen habe ich mit ihm zu Wasser und zu Land gemacht, manche Lebensgefahr mit ihm bestanden und große Erfahrungen mit ihm gemacht. Er war mein Lehrer, mein Freund. Ich habe mich zwar in Hamburg nicht freundlich von ihm getrennt, indessen war unser freundliches Verhältnis in einigen Jahren wiederhergestellt. Sein Andenken und die Dankbarkeit, die ich ihm schuldig bin, werden auch in meinem Herzen bleiben. Einen ebenso großen Verlust, wie seine Freunde, hat auch die Kunst erlitten. Welch ein großer Schatz von Kenntnissen wird mit ihm begraben! Er ruhe sanft, geehrt und bewundert bis in die spätesten Zeiten!

Verzeihen mir Ew. Wohlgeboren, wenn ich noch eine Bitte wage. Ich weiß, daß er ein ,Requiem' komponiert hat, welches erst nach seinem Tode aufgeführt werden soll. Wäre es nicht möglich, eine Abschrift der Partitur zu erhalten, um diese gewiß meisterhafte Komposition hier in der katholischen Kirche mit der ganzen Königl. Kapelle zu seinem Andenken aufzuführen? ... Ebenso wünschte ich die Verbesserungen der Forkel'schen Variationen über ,God save the king' zu haben. Er hat sie auf der Nordsee im Jahre 1792 im April vollendet. Dieser Umstand macht sie mir ewig unvergeßlich. Ich habe ihm so oft darum geschrieben. Wird sein Nachlaß nicht herauskommen? ...«

Berlin, 14. Juni 1814.

»Es hat mich sehr geschmerzt, in Ihrem ... Schreiben vom 29. Mai zu lesen, daß Vogler's Leiche nur ein pensionierter Musicus gefolgt ist. Wenn

1) Georg Joseph (Abt) Vogler, dessen berühmteste Schüler Meyerbeer und Karl Maria von Weber sind, war am 6. Mai 1814 in Darmstadt gestorben.

2) Wohl Georg Gern, der von 1801—1830 als Bassist an der Berliner Oper wirkte.

ich auch des großen Künstlers nicht erwähne, so verdiente er als Mensch eine größere Achtung. Er hatte seine Eigenheiten, und in jüngeren Jahren war es schwer, mit ihm auszukommen. Aber er war ein wohltätiger guter Mensch, und so hart ich auch vor 22 Jahren in Hamburg mit ihm zusammengeraten war, so werde ich seiner bis zu meinem letzten Lebenshauch niemals vergessen und mit Liebe und Dankbarkeit mich seiner stets erinnern. Ich reiche Ihnen daher meine Rechte als Kunstverwandter und Schüler Vogler's — wie Sie selbst sagen, daß er auch Ihr Lehrer gewesen war — alles zu tun, was sein Andenken ehren und seinen Namen glorreicher der Nachwelt überliefern kann. Vor allen Dingen müssen wir trachten, daß eine treue Biographie seines Künstlerlebens und seiner großen seltenen Reisen ausgearbeitet werde. Ich hab ihn so oft schriftlich und mündlich gebeten, mir Notizen über seine letzte große Reise nach dem mittländischen Meere und Spanien und Portugal [zu] geben, um sie zu einer künftigen Biographie zu ordnen. Er versprach's, dabei blieb's aber. Ich bin mit Geschäften zu sehr überhäuft, um ein solches Werk jetzt übernehmen zu können. Wenn Sie aber einen tüchtigen Mann zu diesem Unternehmen gefunden haben oder wenn Sie selbst Ihre Feder dazu weihen wollten, so kann ich manche Data liefern. Vogler hatte ein gedrucktes Buch in Quarto (ich glaube über den Orgelbau in holländischer Sprache), worin er aufzeichnete, in welchen Städten, wann und wie oft er die Orgel spielte. Dieses Buch muß sich unter seinem Nachlaß finden und ist zu seiner künftigen Biographie sehr wichtig. Es ist ja sehr zu bedauern, daß keine Disposition über seine Kompositionen vorgefunden wird. Raten Sie mir nicht an den Herrn Großherzog [von Hessen-Darmstadt] zu schreiben und ihn zu bitten, daß er mir zu einer großen hier zu veranstalteten [!] Todesfeier Vogler's ‚Requiem' abschreiben läßt? Sie werden mich nämlich verbinden, alles, was auf Vogler Bezug hat oder was von ihm herauskömmt, mir gefälligst gleich zu senden. So bitte ich vor allen Dingen um den gedruckten Katalog seiner Werke, sobald er heraus ist.

Es wird mir sehr erfreulich sein, wenn Sie mich mit der Partitur Ihres ‚Te Deum' (Deutschlands siegreichen Heeren geweiht) beehren wollen. Eine große Anzahl Musikliebhaber, angesehene Männer und Kaufleute, haben mit mir die Idee gefaßt, bei der Publikation des Friedens ein ‚Te Deum' mit einem Orchester von 800—1000 Personen in hiesiger Stadt unter freiem Himmel unter dem Donner der Kanonen aufzuführen. Ich habe meinem verstorbenen Kollegen Kapellmeister Righini[1]) die Ehre erwiesen und sein auf den letzten zu Tilsit gemachten Frieden verfertigtes ‚Te Deum' vorgeschlagen, welches angenommen ist und schon ausgeschrieben wird. Indessen werde ich das Ihrige bei einer schicklichen Gelegenheit in Konzerten bei Hof, wenn der König da ist, oder in der katholischen Kirche mit der ganzen Königl. Kapelle, die, wenn sie beisammen ist, aus 68—70 Personen bestehet, so prachtvoll als möglich aufführen lassen. So habe ich auch von einer schönen ‚Messe' von Ihnen gehört, die in München aufgeführt worden ist. Darf ich um die Partitur dieser ‚Messe' ebenfalls bitten?

Wenn Sie mit einigen Kleinigkeiten von mir dagegen vorlieb nehmen

1) Vincenzo Righini war 1793 als Kapellmeister der italienischen Oper nach Berlin berufen worden und auch, als diese 1806 aufgelöst wurde, als Kapellmeister ohne rechte Tätigkeit in preußischen Diensten bis zu seinem Tode (1812) geblieben.

wollen, so stehen sie Ihnen zu Diensten. Bei Zulehner[1]) in Mainz werden einige Kompositionen von mir erscheinen, unter denen auch ,8 neue deutsche Lieder' sind . . . Ich glaube, Sie werden in den Liedern eine richtige Deklamation, keinen steifen Gesang und eine einfache Klavierbegleitung finden. Es ist mir nichts unerträglicher als bei Liedern Klavierkonzert sozusagen zu finden. Der Gesang muß aufs Herz wirken, nicht kraftlose Zieraten und Passagen das Ohr betäuben . . .«

XV. Drei Briefe Karl Maria von Weber's.

Der erste dieser Briefe macht dem Menschen Karl Maria von Weber alle Ehre; er bemüht sich durch einen Brief an Rochlitz, der manches interessante Detail enthält, ein Mißverständnis, das zwischen ihm und seinem Jugendfreund Gottfried Weber entstanden ist, zu beseitigen.

Der zweite Brief gibt Kunde von Weber's erster Wirksamkeit an der Dresdener Oper und von seinem schönen Verhältnis zu seinem Freunde Gottfried Weber.

Der dritte Brief beschäftigt sich mit dem Erfolg und den Anfeindungen der »Euryanthe« und enthält Klagen über die dienstliche Belastung Weber's an der Dresdener Oper.

Karl Maria v. Weber an Joh. Friedrich Rochlitz[2]).

Prag, d. 13. Mai 1816.

»Sie werden sich wohl sehr verwundern, mein teurer Freund, daß Sie schon wieder einen Brief von mir erhalten, und glauben, daß ich wie viele Menschen von einem Extrem ins andere falle, indem ich bald fast gar nicht schreibe und dann auf einmal mit Briefen überhäufe. Diesmal aber kömmt der Anstoß nicht von innen, sondern von außen und zwar unangenehm von außen.

Daß Sie mir eine Zeitlang nicht geschrieben und geantwortet haben, sah ich bis jetzt für das an, für was man es ansehen muß unter Freunden: Sie haben keine Zeit und Stimmung dazu gefunden, und wenn beides kommt, werde ich wieder reichlich entschädigt werden, dachte ich. Nun aber scheint mir eine andere Ursache zugrunde zu liegen, die wohl gar wie Groll (und zwar gewiß unverdienter) aussieht, und da muß alles übrige bei Seite gelegt, die Feder ergriffen und der Freund gerade und frisch gefragt werden: wo sitzt es? wie ist es etc.

Soeben erhielt ich einen Brief von Gottfried Weber, aus dem ich sehe, daß eine Konfusion und Mißverständnisse von allen Seiten so eingetreten sind, daß das Ganze einer recht erbärmlichen Klatschgeschichte gar nicht unähnlich sieht. Dergleichen hasse ich in den Tod und besonders auch deshalb zehnfach, weil ich weiß, wie schwer so etwas bei der großen Entfernung der Parteien auszugleichen und zu verständigen ist, was mit ein paar Worten mündlich getan wäre. Ich muß also zuvörderst die Sache erzählen, wie sie ist, und dann gibt sich das Resultat wohl von selbst.

---

1) Dieser Verlag ging später in die Hände von B. Schott's Söhne in Mainz über.

2) Diesen Brief hat Rochlitz (1769—1842), der langjährige Redakteur und Mitarbeiter der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« (Breitkopf & Härtel, Leipzig), der eben zur Erholung auf Reisen ging, an Karl Maria von Weber mit einer ihm nur zur Ehre gereichenden längeren Bemerkung über sein Verhalten und seine ganze Stellung zu dieser Angelegenheit am 17. Mai wieder der Einfachheit halber zurückgeschickt damit er an Gottfried Weber gelangen sollte.

Gottfried Weber, der mit dem regsten Eifer für alles, was er für gut anerkennt, lebt und wirkt, hat von jeher so viel für die Verbreitung meiner Arbeiten, vorzugsweise ohne deshalb für ihre Mängel blind zu sein, getan, daß ich ihm mit dem reinsten herzlichsten Dank verpflichtet bin und natürlich gern jede Gelegenheit ergreife, da ich es ebenfalls meiner Überzeugung gemäß tun kann, auf sein Talent die Welt aufmerksam zu machen. Leider hat er als Komponist so wenig öffentlich erscheinen lassen, daß ich dazu wenig oder gar keine Gelegenheit fand. Unter dem Wenigen dieser Art war die Anzeige des Frankenhauser[1]) Konvents von mir, wo beinah alles Rühmenswerte, was ich von seinen Arbeiten erwähnte, in der ‚Musikalischen Zeitung' weggelassen wurde. Da ich diese nur selten zu sehen bekomme, so sah ich dies erst, nachdem ich den 11. Januar einen Brief Wohlbrück's[2]) aus München mit folgender Stelle erhalten hatte: ‚Poißl[3]) wünscht eine ausführliche Rezension Ihrer Kantaten für die ‚Musik.-Zeitung' zu schreiben und glaubt, daß dieses vielleicht dienlicher sein würde, als wenn Gottfried Weber solche übernähme, da man von Seiten der Redaktion der ‚Musik.-Zeitung', wie Spohr geäußert haben soll, das Vorurteil hegt, die Schule Vogler's[4]) sorge gegenseitig für den Aufschwung ihrer Werke. Poißl erwartet hierüber ihre Meinung und ihre Partitur, auch ihren Rat demnächst, ob er die Rezension unter seinem Namen liefern soll.' Was war natürlicher, als daß ich einem so lieben vertrauten Freunde, als Gottfried Weber mir ist, nicht hätte schreiben sollen: ‚Lieber Bruder, ich habe mit Freuden die erste Gelegenheit ergriffen von Dir zu sprechen, man hat mir es aber weggestrichen, wahrscheinlich wegen jener Idee (wie oben).' Daß nun mein guter Weber dies so verstanden hat, als hätten Sie mir dies geäußert, da ich ihm nicht mit der diplomatischen Genauigkeit wie hier die Quelle anführte — gehört zu den 10000 unglücklichen Mißverständnissen in der Welt, die man nicht schnell genug unter guten Menschen durch die klarste Auseinandersetzung vertilgen kann. Daß es ihn, der so manches Treffliche dieser Zeitschrift geliefert hat, schmerzen mußte, ein paar lobende Ausdrücke unterdrückt zu sehen, daß ich bei einem Aufsatz, unter meinem Namen noch dazu, dasselbe Gefühl einen Augenblick hatte, ist uns beiden nicht zu verdenken. Daß Sie Ihre gewiß der Sache wohlwollenden Gründe dazu hatten, glaube ich. Daß aber Gottfried Weber, der immer nur die Redaktion vor Augen hat und nicht das Glück hat, Sie persönlich seinen Freund nennen zu dürfen, die Sache im ganzen härter und ärger nahm, als er vielleicht sollte, ist auch verzeihlich.

Und nun, lieber Freund, bitte ich Sie mir offen und ehrlich wie immer zu schreiben, diesen Brief in Abschrift an Gottfried Weber zu schicken, da

1) Dieser Bericht Karl Maria v. Weber's über das vom Musikdirektor Bischoff veranstaltete Musikfest zu Frankenhausen ist jetzt wieder abgedruckt in: K. M. v. Weber's sämtl. Schriften, hrsg. v. Georg Kaiser (1908), S. 27 ff.

2) J. G. Wohlbrück, bekannt als Operndichter.

3) Joh. Nep. Freiherr v. Poissl (1783—1865), Königl. Hofmusikintendant in München, auch Komponist von Opern und Oratorien.

4) Daß tatsächlich die Schüler Abt Vogler's mehr als recht für einander eingetreten sind, beweisen z. B. die von mir im 28. Band der Halbmonatsschrift »Die Musik« (1908) veröffentlichten Briefe Meyerbeer's aufs klarste. Die Statuten des von den Schülern Vogler's zu ihrer gegenseitigen Förderung begründeten »Harmonischen Vereins« sind jetzt abgedruckt in der neuen Ausgabe von K. M. v. Weber's Schriften (vgl. A. 1) S. 11 ff.

er zugleich als Antwort und Beichtigung des seinigen an mich vom 5. Mai diesen Punkt betreffend dienen soll; und somit, hoffe ich zu Gott, soll dieser ärgerlichen und unnützen Konfusion ein Ende sein und Sie nach wie vor uns beide als brav und gerade erkennen.

Ich hätte Ihnen noch so manches andere zu sagen, aber kein Wort soll dieser Brief sonst enthalten, als dasjenige, den Horizont der Freundschaft rein und ungetrübt hervorgehen zu machen.

Nun die herzlichsten Glückwünsche an die lieben Ihrigen und die Versicherung, daß ich gewiß unwandelbar bin und bleibe

Ihre treuer Freund

Weber.«

Karl Maria von Weber an Gottfried Weber.

Dresden, d. 2. Mai 1817.

»Lieber Bruder. Deine Briefe vom 28. März und 20. April habe ich richtig erhalten. Den 22. März reiste ich von hier ab, um meine gute Karoline[1]) in Prag zu überraschen, welches mir auch aufs vollständigste gelang. Den 28. dirigierte ich die 8. Vorstellung von ‚Silvana'[2]) bei brechend vollem Hause und wurde mit unbeschreiblichem Jubel empfangen. Auch ging alles ganz vortrefflich und machte mir viele Freude. Den 1. April reiste ich zurück, hieher, um die notwendigsten Anordnungen zu treffen, und den 4. ging's schon wieder fort nach Leipzig, wo ich im großen Konzert spielte und ‚im Kampf um Sieg' aufführte; das gelang und ging mit Erfolg. Den 9. war ich schon wieder hier zur italienischen Oper ‚Adelina'[3]), in der Herr und Madame Weixelbaum[4]) debütierten, die seitdem mehrere Gastrollen mit Beifall gaben. Den 22. gab ich zum ersten Male Mehul's[5]) ‚Helene', gefiel sehr, und morgen ist ‚Johann von Paris'[6]) zum 1. Mal. Zu Müllner's[7]) Trauerspiel ‚Yngurd' habe ich einige Musik geschrieben. Das Publikum interessiert sich sehr für die deutsche Oper, die immer voll ist, sowie die italienische desto leerer. Von Deinen empfohlenen Subjekten wird wohl vielleicht Jul. Miller dran kommen. Deinen Oboist kann ich nicht brauchen; wir sind vollzählig, und bei der ersten Vakanz tritt der treffliche Thurner[8]) ein.

Du bist ein entsetzlich dummer Kerl, kannst nicht einmal lesen, und ich

1) Weber's Gattin war noch in Prag zurückgeblieben, als er nach Dresden übergesiedelt war.

2) Diese Weber'sche Oper hat sich auch in der Bearbeitung von Ferd. Langer leider nur an wenigen Orten auf dem Spielplan erhalten.

3) Von Pietro Generali (1783—1832).

4) Georg Weichselbaum, berühmter Tenorist (am Münchener und Mannheimer Theater); seine Frau Josephine geb. Fantozzi, war eine vortreffliche Koloratursängerin.

5) Vgl. die Einführung in diese Oper, die Weber für das Dresdener Publikum geschrieben hat. Schriften. Krit. Ausgabe v. Georg Kaiser (1908), S. 285f.

6) Auch über diese Boieldieu'sche Oper hat Weber das Dresdener Publikum vorher orientiert; vgl. ib. S. 287 f.

7) Adolf Müllner, geb. 1774, gest. 1829, der durch seine Schicksalsdramen »Die Schuld« und »Der 29. Februar« bekannte Dichter; vgl. übrigens Weber's Lied der Brünhilde aus »Yngurd« und Müllner's Ausstellungen, sowie Weber's Gegenbemerkungen dazu in Weber's Schriften (hrsg. v. Kaiser), S. 368 ff.

8) Friedrich Eugen Thurner (1785—1827), der auch als Komponist für sein Instrument viel geschrieben hat, zog es vor, nach Amsterdam zu gehen.

schreibe doch so eine schöne flüchtige Hand. Meyerbeer's Adresse ist Ferma in posta a Venezia, d. h. post restante in Venedig. Verstehst Du's nun?

Wenn ich einmal einen guten Gedanken habe, so will ich ihn auf Dein Stammbuchblatt schreiben.

Also Alexander Dusch[1]) heuratet? Gott gebe seinen Segen. Wen denn?

Du bist ja sehr fleißig gewesen, Herr Bruder, hast ein großes Werk[2]) geschrieben; hab's mir schon bestellt und will's gehörig beschnuffeln. Gnade Dir Gott, wenn Du mir was nicht recht gemacht hast. Im Ernste, ich freue mich sehr darauf: ist einmal Zeit, daß ein philosophisch und logisch denkender Kopf in den musikalischen Wirrwar eingreift und sichtet die Spreu von dem Weizen.

Sei doch so gut und schicke mir wohl eingepackt alle meine Sachen, die Du mir so lange treulich bewahrt hast; ich möchte doch endlich einmal wieder alles beisammen haben. Sobald als sogleich, lieber Bruder, und berechne mir die allenfalsigen Auslagen. Du glaubst, daß ich jetzt nicht an Reisen denken kann. In diesem Jahr freilich nicht, aber für das künftige hege ich noch immer große Hoffnung Dich zu sehen, wenn es mir irgend möglich ist.

Deine liebe Gustel[3]) grüß' mir recht aus Herzens Grund. Die Kinder müssen recht herangewachsen sein. Gott behüte Dich und die Deinigen gesund und zufrieden, und behaltet lieb Euern alten treuen Freund und Bruder Weber.«

Karl Maria von Weber an Hofrat Joh. Phil. Schmidt in Berlin.

Dresden, den 4. X^b [Dezember] 1823.

»Haben Sie herzlichen Dank, mein verehrter Freund, für Ihre mir nicht nur ausgesprochene, sondern sogleich sich wirksam bewiesene Teilnahme. Ich war und bin darauf gefaßt, daß man scharf über die arme ‚Euryanthe' herfallen wird; ich sehe aber ruhig zu, selbst wenn erbärmlicher Neid die Lüge nicht scheut und alle Rezensenten Künste hervorsuchen, um meine Arbeit oder deren Erfolg herabzuziehen; wie N. N.[4]) es in 3 verschiedenen Rezensionen zugleich getan hat.

Ihren lieben Brief erhielt ich in einem Strudel von Geschäften, da Morlachi[5]) abwesend und Schubert[6]) krank ist, daher aller Dienst allein auf mir liegt. Wie lange ich dies aushalten kann, weiß Gott. Ich konnte voraussetzen, daß alles, was Ihre Freundschaft zu meinem Besten von mir verlangt, früher in Ihren Händen war, als ich es Ihnen hätte senden können, zumal da ich immer am ärmsten in allem mich Betreffenden bin.

Einige Abkürzungen oder Zusammenziehungen vielmehr, die ich gemacht

1) Alexander von Dusch (1789—1876), ein bedeutender Jurist, 1842 badischer Staatsminister, gehörte auch zu den Gründern des »Harmonischen Vereins« (vgl. S. 500 A. 4).

2) »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«, 1817; 3. Aufl. 1830—1832 in 3 Bdn.

3) Gottfried Weber's Frau.

4) Ursprünglich stand da Th. Kriin [?]

5) Vgl. oben S. 484, A. 1.

6) Franz Anton Schubert (1768 - 1824), Musikdirektor der ital. Oper in Dresden.

habe, werden vorteilhaft sein. Es ist wohl nicht möglich, den Enthusiasmus höher zu treiben, als er in den drei Vorstellungen war, die ich dirigierte, und der vierten, die ich sah und in denen ich 14mal hervorgerufen wurde. Durch Krankheit der Grünbaum[1]) konnte die Oper 14 Tage nicht gegeben werden; die 5. und 6. Vorstellung war aber ebenso erfolgreich als die 4.

Ich bin überzeugt, daß diese Arbeit erst in Berlin[2]) in allen ihren Intentionen hervortreten wird. Wann dies geschieht, weiß ich noch nicht.

Wegen Ihrer Oper[3]) habe ich schon öfter erinnert, mein geehrter Chef[4]) aber hat sie noch nicht gelesen und also noch nichts entschieden, doch zweifle ich nicht an der Annahme.

Nochmals den besten Dank und die Versicherung achtungsvoller Freundschaft Ihres Ihnen herzlich ergebenen

C. M. v. Weber.«

XVI. Aus drei Briefen Linas von Weber an Gottfried Weber.

Diese Briefe geben in erster Linie ein Bild von der Verzweiflung und der traurigen Lage, in der sich die Witwe Karl Maria von Weber's nach dessen Tode befand. Interessant ist die Tatsache, daß der Mainzer Verlag Schott den ihm angebotenen Verlag des »Freischütz«, der »Euryanthe« und des »Oberon« abgelehnt hat. Einzelheiten über diese letztere Oper sind nicht ohne Interesse. Auch wird Spontini's Neid gegen Weber auch nach dessen Tode erwähnt.

Dresden, 30. Juni [1826].

»Schon wieder schreibe ich Ihnen, um Ihnen eine Bitte ans Herz zu legen. Wollen Sie wohl die Güte haben, den Musikhändler Schott[5]) in meinem Namen oder nur so unter der Hand zu fragen, ob er wohl die 3 Partituren des ‚Freischütz', der ‚Euryanthe' und des ‚Oberon' kaufen wollte? Letztere trete ich ihm dann gleich ab mit dem Recht, ihn im Namen der Witwe an die Bühnen zu verkaufen — als Weber's letztes Werk hoffe ich dafür etwas Bedeutendes erhalten zu können. Meine Lage ist, den schweren Kummer um den Verlust des besten Mannes abgerechnet, höchst peinlich: ich weiß nicht, was aus uns werden wird. Von der Pension von 150 Thalern können wir nicht leben, Vermögen hat Weber fast gar keins hinterlassen; die Benefice in England ist ganz schlecht ausgefallen und, was er sonst dort erspart, wird die Kosten abgerechnet sehr unbedeutend sein. Auf den Verkauf des ‚Oberon' setze ich noch einiges Vertrauen und bitte Sie mir behilflich zu sein. Wären die vielen teilnehmenden Freunde nicht, ich würde meine Lage beklagenswert nennen. Doch Gott wird helfen! ich will noch nicht verzagen. Stehen Sie mir mit Ihrem Rate bei und sagen Sie mir, was Sie für das Beste halten. Mit Sehnsucht sehe ich einem Brief von Ihnen entgegen. Verzeihen Sie es mir, wenn die hilflose Frau Ihres treuesten Freundes Sie belästigt.«

---

1) Über diese berühmte Sängerin Therese Grünbaum (1791—1876, eine Tochter des Singspielkomponisten Wenzel Müller), die erste »Eglantine«, hat sich K. M. v. Weber sehr enthusiastisch geäußert. Schriften (hrsg. v. G. Kaiser), S. 329.

2) Auf Drängen Weber's wurde die Berliner Aufführung der »Euryanthe« hinausgeschoben; vgl. Schriften, S. 402 ff.

3) »Alfred der Große«.

4) Der Generalintendant der Dresdener Oper.

5) Dieser lehnte ab, weil Weber das Eigentum, d. h. das Aufführungsrecht aller drei Opern bereits mehrfach verkauft hatte. Auch fürchtete er die Nachdrucker.

Dresden, 28. Okt. 1826.

»Längst schon hätte ich Ihnen wieder ein Lebenszeichen gegeben, wenn mich in der letzten Zeit nicht ein Wust der unangenehmsten Geschäfte abgehalten hätte oder wenn wir nach der genausten Durchsicht das Liedchen, welches Sie wünschten, nur hätten finden können.

Hier sende ich Ihnen die Partitur des ‚Oberon' nebst deutschem und englischem Buch und imvoraus schon meinen herzlichen Dank für die freundschaftliche Sorgfalt, die Sie diesem Werke widmen wollen. Der Klavierauszug ist leider nicht vollständig hier, weil Weber den größten Teil in Briefen nach Berlin schickte; doch ist er sehr nötig, so will ich gern alles sammeln und Ihnen schicken.

Meine Verhältnisse hier gestalten sich noch besser, als ich anfangs dachte: der König hat uns 300 Thaler Pension gegeben. Auch ist aus dem Verkauf unserer Sachen und des ‚Oberon' noch manche Summe eingegangen, die mich weniger sorgenvoll für meine Kinder in die Zukunft blicken lassen [!]. Gott verläßt uns nicht! Er wird mir auch wieder Mut schenken, ein freudenleeres Dasein zu ertragen.

Ich habe Ihnen auch die Arie beigelegt, die Weber in London für ‚Hüon' hat nachkomponieren müssen; auch das Gebet des ‚Hüon' im zweiten Akt wie die Polonaise im dritten ist bestellte Arbeit, die Weber noch hat in London machen müssen und die vollends seine wenigen Kräfte aufgerieben haben [!]. Ach, ich wollte, Sie könnten sein Tagebuch lesen, um zu wissen, was er gelitten! Und wie geduldig hat er alles verschwiegen, bloß damit die Kunde seines Unwohlseins uns nicht zu Ohren kommen und mich nicht ängstigen solle. Doch Sie haben ihn ja gekannt und wissen, wie gut er war.

Ich bitte, schreiben Sie mir, geehrter Freund, wenn der ‚Oberon' richtig in Ihre Hände gekommen ist, denn Sie können denken, daß jede Note meines geliebten Mannes ein Heiligtum für uns ist, dem wir mit sorgenvollem Herzen folgen . . .«

[von G. Weber erhalten 17.] April 1827.

»Hummel ist hier[1]), wie man hört, als Kapellmeister angestellt mit weit größerem Gehalt, als ihn Weber hatte, auch die übrigen Bedingungen sind weit vorteilhafter. — Ich gestehe, es hat mich anfangs geschmerzt, das Andenken Weber's von dem Hof hier so wenig geehrt zu sehen, aber es ist der Welt Lauf so: wer nur recht große Forderungen machen kann, ist der rechte Mann für diese Leute. Nun Hummel kann es hierin meinem guten Mann allerdings zuvortun; das verstand er überhaupt nicht.

In Berlin streiten sie auch um den ‚Oberon'. Erst wollte die Königl. Bühne nur sehr wenig dafür bezahlen, und es schien ihnen nichts an der Oper gelegen, und jetzt, da wir sie an das Königstädter Theater verkauft haben, fangen sie Prozeß mit dem an, weil es eine große romantische Oper ist und sie solche nicht geben dürfen. Spontini[2]) benimmt sich wieder sehr klein! nicht einmal den Toten kann er aufhören zu verfolgen.«

1) Joh. Nepomuk Hummel hat seine Weimarer Hofkapellmeisterstelle nicht mit der Dresdener vertauscht.

2) Über die Eifersucht Spontini's auf Weber's Erfolge vgl. auch meinen Aufsatz »Spontini an der Berliner Oper«: Sammelbände d. IMG. IV (1902/3), S. 286.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung.

W. H. Wackenroder.

Von

Josef Gregor.

(Aus dem musikhistorischen Institut der k. k. Universität Wien.)

Einleitung.

Schon in den klassischen Werken, die Haym[1]) und Hettner[2]) zur Geschichte der älteren deutschen Romantik geliefert haben, macht sich das Bestreben geltend, an jene Epoche nicht bloß vom literarhistorischen Standpunkte, sondern in weit allgemeinerer, umfassenderer Tendenz heranzutreten. Es lag ja nahe, daß das Wirken jener Männer, die nicht müde werden konnten, Universalität in jeder Hinsicht und Vereinheitlichung des Lebens in allen seinen Erscheinungsformen zu proklamieren, nur aus der Gesamtheit der geistigen Interessen ihrer Zeit zu betrachten sein werde. Einzelne gewaltige Persönlichkeiten, die gleich Goethe oder Beethoven für sich allein eine Welt darstellen, werden leichter vom Standpunkte einer, d. i. ihrer einzelnen Kunst zu betrachten sein; ein Friedr. Schlegel, den tausend Fäden an die verschiedensten Erscheinungen seiner Zeit knüpfen, ein E. T. A. Hoffmann, dessen Bedeutung zum Teil eben in der Vielseitigkeit seines Produzierens liegt, ist vom rein literarischen, bzw. vom rein musikhistorischen Standpunkte schlechthin unbegreiflich. Gerade die beiden eingangs angeführten Werke sind in ihrer Anlage vom größten Interesse für das Problem der Geschichte der romantischen Zeit. Einerseits das umfassende Buch von Haym, das sich mit Recht als »Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes« bezeichnen konnte und das in seiner Universalität eigentlich ein Stück allgemeiner Geschichte jener Zeit darstellt, wie sie sich im philosophischen Geiste des Verfassers spiegelte. Und anderseits die kleine, glänzende Schrift Hettner's, die sich durch Hervorhebung des Zusammenhangs mit den Klassikern den allgemeinen Gesichtspunkt wahrt, trotz ihrer eigentlich ganz speziellen, rechtfertigenden Tendenz, trotz ihres leise polemisch gefärbten Tones.

Neuere Darsteller, die sich gleichfalls eine Gesamtbetrachtung der romantischen Zeit, wenigstens in literarischer Hinsicht, zur Aufgabe machten, verließen die von Haym bezeichnete literarische Methode, um eine Geschichte jener Zeit aus der Entwicklung der hervorragendsten Ideen derselben zu

1) Rud. Haym, Die romantische Schule. 2. Aufl. Berlin 1906.

2) H. Hettner, Die romantische Schule in ihrem Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1850.

geben. So finden sich im Buche von Brandes[1]) Abschnitte wie: »Verhältnis zum Musikalischen und zur Musik« oder »Romantische Reflexion und Psychologie«, also Betrachtungen, die sich bei ganz speziellem Gesichtspunkt doch auf die ganze Epoche erstrecken und bei denen natürlich der enge historische Zusammenhang aufgegeben werden mußte. So sucht schließlich das Buch von Ricarda Huch[2]) in belletristisch hervorragender Weise einzelne Geistesrichtungen jener Zeit aus den Individualitäten der Schriftsteller heraus darzustellen. — Die Methode der beiden letztangeführten Werke bezeichnet deutlich jenen Punkt der Forschung, an welchem die streng historische Betrachtung im Sinne Haym's zur Unmöglichkeit geworden ist und die Spezialuntersuchung an ihre Stelle tritt. Und in der nun folgenden Arbeitsteilung sind zwei Wege deutlich zu unterscheiden. Der eine, dem auch die beiden letztangeführten Werke angehören, verfolgt einzelne Geistesrichtungen, Ideen, Tendenzen in ihrer Entwicklung während des ganzen Zeitraumes. Man könnte ihn als den differenzierenden Weg der Forschung bezeichnen. Ein anderer, den man integrierend nennen könnte und der der romantischen Periode ebensowenig fehlt als jeder anderen, liegt in der Hervorhebung einzelner Persönlichkeiten in ihrer gesamten Erscheinung, ihrem gesamten Wirken. Die denkbar größte wissenschaftliche Spezialisierung muß aber an jenem Punkte stattfinden, in dem die beiden Wege sich kreuzen, in dem also zur Untersuchung der Stellung einer ganz speziell hervorgehobenen Individualität innerhalb einer ganz speziell hervorgehobenen Richtung geschritten wird.

Einem solchen Zwecke dient auch die vorliegende Abhandlung.

Unter den Gesichtspunkt, der als differenzierende Abgrenzung des Stoffes bezeichnet wurde, fiele hier jene eigentümliche Erscheinung, daß sich in der romantischen Dichtung ein zunächst künstlerisch-theoretisches, bald aber auch künstlerisch-praktisches Interesse an musikalischen Dingen fühlbar macht.

Es ist dies im Grunde nur das Korrelat der Forderung, daß die romantische Poesie als werdende Universalpoesie alle Kreise des Lebens und Schaffens zu umspannen habe. Und wie nun diese Forderung im allgemeinen durchaus nicht utopistisch geblieben ist, so bleibt auch jene besondere Erscheinung nicht unentwickelt: aus dem anfänglichen Interesse, das sich allerdings bei einigen bis zum Enthusiasmus steigern konnte, wird schließlich ein bedeutender Faktor im geistigen Leben der ganzen Schule. In den Anfängen der Romantik wurzelnd, wird er durch die Fragmentenpoesie Novalis' und Fr. Schlegel's rasch gefördert und erreicht in Ludwig Tieck nach der schöpferischen, in Schelling's Kunstphilosophie nach der abstraktphilosophischen Seite hin einen Höhepunkt.

Erhöhtes Interesse aber gewinnt die Erscheinung, wenn man gewahr wird, daß sie kurze Zeit später durch eine ganz analoge auf Seiten der romantischen Musiker beantwortet wird, die sich hier wieder in dichterischen Interessen der letzteren äußert. Es ist jene Linie, die sich von E. T. A. Hoffmann über C. M. von Weber, Louis Spohr und andere bis auf Robert Schumann hinzieht, in dessen Schriften deutlich Elemente der dichterischen Romantik aufzudecken sind. Es braucht jedoch wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß die sonderbare, soeben aufgestellte Relation: musikalische Interessen der Dichter — dichterische Interessen der Musiker,

1) G. Brandes, Die romantische Schule in Deutschland. Charlottenburg 1900.
2) Ricarda Huch, Die Blütezeit der Romantik. Leipzig 1905.

— womit wir freilich unversehens ein Schlagwort echt romantischer Physiognomie geprägt hätten — etwas nur allzu Äußerliches darstellt. Die tieferen, eigentlich erklärenden Momente werden vielmehr in den jener Zeit eigentümlichen Individualitäten und deren Produkten zu suchen sein.

Auf diese Weise ergibt sich schon hier, daß unsere Untersuchung vorwiegend psychologischer Natur sein wird und daß wir die einzelnen Ausdrucksformen der oben besprochenen Erscheinung stets möglichst aus dem ganzen psychischen Leben jener Persönlichkeiten hervorzuheben haben werden. — Es mag vielleicht befremdend erscheinen, daß so weit ausgegriffen werden soll; bei der Feinheit eben dieser Ausdrucksformen, bei ihrer Verbreitung und sekundären Wirksamkeit kann eine solche Ausführlichkeit jedoch durchaus nicht verfehlt sein.

Wir haben uns also einerseits entschlossen, als Moment differenzierender Forschung das »Verhältnis« der dichterischen Romantik »zum Musikalischen und zur Musik«, wie es Brandes[1]) genannt hat, — die Entwicklung bewußter musikalisch-künstlerischer Anschauungen, wie wir präzisierend sagen wollen, zu studieren, und Psychologie als Vehikel der Forschung dabei anerkannt. Um nun andrerseits ein Moment integrierender Forschung zu finden und damit jene äußerste wissenschaftliche Spezialisierung zu erreichen, die oben angedeutet wurde, haben wir bloß unter den Persönlichkeiten zu wählen, die hier in Frage kommen. Und es ist ganz gerechtfertigt, wenn jener Mann unser Augenmerk auf sich lenkt, von dem die ganze musikalische Kunstlehre der Romantik ihren Ausgangspunkt nahm: Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773—1798). Auch hier ist uns natürlich ein hervorragendes psychologisches Moment garantiert, so daß wir darin ein Bindeglied zur anderen, differenzierenden Richtung unserer Betrachtung gefunden hätten.

Zu diesen Beobachtungen, die vornehmlich der Abgrenzung unseres Themas dienen, gesellen sich dann andre, methodischer Natur. Sie werden gerade hier von besonderer Wichtigkeit sein, da wir es mit einem Grenzgebiete zu tun haben, also mit Untersuchungen, die die Systeme zweier Wissenschaften berücksichtigen, sich aber auch der Kritik zweier Wissenschaften darbieten müssen. Dazu sei nun zunächst antizipierend bemerkt, daß unsere Abhandlung vorzüglich in den Dienst der Musikgeschichte gestellt sein will. Die scheinbare Inkongruenz, die darin liegt, daß fortwährend — wie schon eingangs — literarhistorische Mittel herangezogen werden, löst sich schon im Hinblick auf die Tatsache, daß unser gesamtes Material auf jener, auf literarhistorischer Seite liegt. Aus dem dort reichlich Gebotenen wählen wir — weit ausgreifend, wie angekündigt wurde — was unserem speziell musikhistorischen Zwecke dienlich. — Würde nach den dichterischen Leistungen eines Musikers verlangt, wie hier nach den musikalischen eines Dichters, so wäre naturgemäß der entgegengesetzte Weg einzuschlagen. — Musikhistorisch angewendete Literaturgeschichte wäre also, wenn es erlaubt ist, sich so auszudrücken, das Diagramm unserer Methode. Hier und dort haben wir es mit eminent psychologischen Systemen zu tun, unseren Ausführungen entgegenkommend, wodurch die Kommunikation zwischen beiden Gebieten jede Schwierigkeit verliert[2]).

1) a. a. O. Kap. 9, S. 117.

2) Die vielleicht pedantisch erscheinende Scheidung von Musik — und Literaturgeschichte bedarf einer Erklärung. Gewiß liegt uns nichts ferner als eine strenge Kategorisierung lebensvoller historischer Erscheinungen in das eine oder das an-

Außer in den bereits genannten vier großen und allgemeinen Werken hat Wackenroder bis heute in beiden Formen der Forschung lebhafte Berücksichtigung erfahren. Und hier ist es charakteristisch für diese Gestalt, daß gerade biographische Werke andrer es sind, die Aufschlüsse über ihn geben. Gemeint sind die beiden Werke von Köpke[1]) und Dilthey[2]), während die Einleitung zur Ausgabe von Schriften Tieck's und Wackenroder's von Minor[3]) hauptsächlich Wackenroder gilt und Tieck höchstens quantitativ, durch seinen Franz Sternbald, dominiert. Alle diese Werke werden uns psychologisch Wertvolles bieten[4]). Eine Biographie Wackenroder's gab Sulger-Gebing[5]), der auch die vortreffliche Bemerkung ausspricht, Wackenroder's Wirken müsse auch für die Entwicklung jener Künste bedeutungsvoll gewesen sein, denen seine Begeisterung galt. Sulger-Gebing denkt hier wohl in erster Linie an Malerei, worin ihn eine bedeutsame Studie Wölfflin's[6]) bestärkt haben mochte. Wölfflin hat tatsächlich Wackenroder's Bedeutung für die bildende Kunst untersucht und sogar ein historisches Ereignis als Ausfluß der durch die Kunstlehre Wackenroder's angeregten neuen Gedanken bezeichnet[7]). Der Gedanke, daß das durch ihn gegebene Bild durch Betrachtung der andern Sphäre von Wackenroder's Kunstenthusiasmus, nämlich der musikalischen, ein Gegenstück finden mußte, lag schon hier außerordentlich nahe. Bestärkt werden wir aber darin durch die wertvolle Arbeit Stöcker's[8]), die ihrerseits wieder eine Ergänzung der Ansichten Wölfflin's darstellt. Denn es ist zunächst auch ihre Aufgabe, in ausgesprochen differenzierender Hinsicht Wackenroder's Stellung zur bildenden Kunst zu charakterisieren, wobei aber — und hierin liegt das auch für uns Wertvolle ihrer Arbeit — die zur Musik nicht unvergessen bleibt. Anfangs schien es sogar ihre Absicht gewesen zu sein, die Musikanschauung des 18. Jahrhunderts besonders zu behandeln, wodurch auch das Thema vorliegender Studie vorweg genommen wäre. Im Vorworte aber macht Verfasserin auf die Schwierigkeiten dieses Beginnens aufmerksam[9]), die ihr haupt-

---

dere Wissensgebiet. Andrerseits können wir uns der Erkenntnis nicht verschließen, daß gerade bei der Bearbeitung von Grenzgebieten Gefahren bestehen, die der Untersuchung leicht den Charakter des Unwissenschaftlichen geben. Die ungeheure Rich. Wagner-Literatur zeigt Beispiele, wie leicht sich in solchen Fällen Unvollständigkeit dem einen oder dem anderen Gebiet gegenüber, Zusammenstellung oder gar Verwechslung heterogener Faktoren, schließlich allzukühne Vergleiche und Behauptungen einstellen. — Es dürfte empfehlenswert sein, sich daher von vornherein sehr strikte Maßregeln aufzuerlegen.

1) Rud. Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1855.

2) Wilh. Dilthey, Leben Schleiermacher's, T. Berlin 1870. (S. 279 ff.)

3) Jak. Minor, Tieck und Wackenroder. Bd. 145 der Dtsch. Nat. Lit. Kürschner's (siehe später).

4) Um unsere Angaben der Literatur über Wackenroder zu vervollständigen, seien zwei Arbeiten genannt: Koldewey: Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck; E. Dessauer: Wackenroder und Vasari. Berlin 1907.

5) Sulger-Gebing, Artikel Wackenroder der A. D. B. Bd. 40. S. 444 ff.

6) Heinr. Wölfflin, Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. In der Festschrift für Bernay's Studien zur Lit. Gesch. 1893. S. 63 ff.

7) Gemeint ist die Opposition Overbeck's und seiner Freunde gegen die Wiener Akademie, 1810. (a. a. O. S. 71.)

8) Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winkelmann bis Wackenroder. Dissert. Ersch. in d. »Palaestra«, hrsg. v. Brandl u. Schmidt, XXVI, Berlin 1904.

9) Hinweisend auf Friedländer u. Bie.

sächlich in dem noch ungesammelten und schwer zu behandelnden Material zu liegen scheinen. Dies und die Erwägung, daß das bewußte Thema vorwiegend musikhistorisches Interesse habe, ihr Zweck aber, wie hervorgehoben, auf andrer kunsthistorischer Seite liegt, veranlaßte sie wohl, sich auf eine kurze, aber prägnante Übersicht zu beschränken, Kapitel V ihres Buches.

Uns will es scheinen, daß die Schwierigkeiten, die Helene Stöcker hier aufdeckt, schon in jener Bemerkung Sulger-Gebing's[1]) ausgedrückt sind, mit welcher er darauf hinweist, daß in Wackenroder's musikalischen Anschauungen das subjektive Element weitaus vorherrscht, somit diese in erster Linie für die Erkenntnis der Persönlichkeit ihres Autors wertvoll seien. Gewiß wird dieser Ansicht niemand seine Zustimmung verweigern. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß sich an diesem Punkte eine Ansicht entwickeln könnte, die die musikhistorische Bedeutung Wackenroder's überhaupt in Frage zieht. Eine solche Ansicht würde nämlich die Bemerkungen der vorgenannten Forscher dahingehend ausnützen, daß erklärt wurde, die ganz subjektiven Äußerungen (Sulger-Gebing) unseres Dichters verdichteten sich kaum zu festen, greifbaren Anhaltspunkten, die als Forschungsmaterial dienen könnten (Stöcker), und setzten so der musikhistorischen Wertung Schwierigkeiten entgegen. Hier müßten wir freilich ganz andrer Meinung sein. Denn zunächst sind wir es gewohnt und finden es ganz natürlich, wenn in musikalischen Dingen Subjektivität vorwaltet. Dann aber dürfen wir nicht vergessen, daß es ein Dichter ist, dem unsere Aufmerksamkeit gilt: Wackenroder's Musikbetrachtung ist poetische Exegese. Feste Daten und theoretische Anhaltspunkte, deren Seltenheit Stöcker aufwies, werden wir somit überhaupt gar nicht verlangen können, sondern von Anfang an unsere Betrachtung anders einrichten müssen. Indem wir nämlich trachten, Wackenroder's Musikanschauung weniger aus einem System von Daten, Theorien und Meinungen, als vielmehr aus der vollen Persönlichkeit des Dichters heraus zu entwickeln, kann uns Subjektivität und der erwähnte Mangel an realem Material unmöglich zum Hindernisse werden. Denn eben deshalb haben wir ja Psychologie als Vehikel unserer Untersuchung — und das in jeder Forschungsrichtung — anerkannt. Und wir können schließlich so auf einen Standpunkt gelangen, wo eben dieses Subjektive, welches andere Betrachtungsmöglichkeiten als Hindernis empfinden würden, sich für uns gerade zum wertvollsten Charakteristikum verkehrt und wir gerade auf diesem Wege das Agens jener Musikbetrachtung finden.

Weiter wäre aber jede Meinung, welche die speziell musikhistorische Bedeutung unseres Themas in Frage zieht, schon *a priori* zurückzuweisen. Es ist freilich richtig, daß jene Bemühungen, die den musikalischen Interessen in der Literatur gelten, zunächst der Literaturgeschichte zugute kommen. Aber schon insofern wir in den musikalischen Ansichten der Dichter (und Philosophen) die Ansichten höchster Intellekte unter den Nichtmusikern sehen, hätten wir in deren fortlaufender Aufzeichnung eigentlich eine ideale Geschichte der Musikkritik, richtiger der Musikauffassung vor uns — also bereits eine Aufgabe von eminent musikwissenschaftlichem Interesse[2]).

1) a. a. O. S. 446.

2) Wir geben stets zu, daß die besondere, poetische (oder philosophische) Diktion der Schriftsteller die Untersuchung erschwert, doch niemals, daß sie dadurch geradezu behindert würde. Vielmehr werden wir in diesen Besonderheiten doch stets Verfeinerungen erblicken müssen, gegeben durch die besondere Individualität der schriftstellernden Person.

Aber noch mehr! Es ist nämlich feststehend, daß gerade diejenigen unter den besagten Anschauungen, denen unsere Aufmerksamkeit hier gilt, für die Entwicklung unserer Kunst nicht nur extern von Interesse, sondern auch intern von Wirksamkeit waren. Diese Tatsache, deren eminente Bedeutung auf diesem gesamten Stoffgebiete einleuchtet, bewies Adler[1]) durch die Feststellung der Fortwirkung von Ideen Wackenroder's in der Kunstlehre der musikalischen Spätromantik, in der Kunstlehre Richard Wagner's. — Damit wäre die Möglichkeit eines Widerspruchs gegen die musikhistorische Bedeutung unseres Mannes endgültig erledigt.

Zugleich aber ergibt sich eine Reihe neuer Direktiven für unsere Untersuchung. Zunächst die Möglichkeit, sie ganz in den Dienst der Musikgeschichte zu stellen, das Grenzgebiet zu verlassen, wie angedeutet wurde. Dann aber können auch über den hier verfolgten Zweck nunmehr keine Zweifel bestehen. Das Bild der Persönlichkeit Wackenroder's, wie es sich nämlich dem von musikhistorischer Seite Herantretenden zeigt, soll gezeichnet, seine Werke ebenso überprüft und schließlich jene Punkte seines Kunstideals aufgesucht werden, die Merkpunkte in der Entwicklung unserer Kunst darstellen.

Mit diesen Bemerkungen ist das Programm vorliegender Abhandlung vollkommen erschöpft.

Wir haben unsere Aufgabe im weiteren Sinne als der Geschichte der deutschen musikalischen Romantik zugehörig erkannt und sie hier unter beide Möglichkeiten der Stoffabgrenzung, der differenzierenden und integrierenden, gestellt, welcher Absicht der vielleicht etwas befremdende doppelte Titel entspricht. Ebendenselben Gegensatz fanden wir, als wir uns dann dem Thema auf methodischem Gebiete näherten. Die Notwendigkeit, die ganze Persönlichkeit heranzuziehen, würde einer Differenzierung entsprechen, während unsere Aufgabe, nur eine einzige geistige Äußerungsreihe zu betrachten, ein Integrieren darstellen wird. Eine befürchtete Komplikation, gegeben durch die Beschaffenheit des Grenzgebietes, löste sich bald, auf methodischem Gebiete durch Anerkennung einer einzigen Untersuchungsmethode, der psychologischen. Vollends aber, als wir die Möglichkeit erkannten, unsere Untersuchung in den Dienst der Musikgeschichte zu stellen. Die Parallele mit den kunsthistorischen Arbeiten von Wölfflin und Stöcker, deren musikhistorisches Gegenstück zu geben wäre, machten es uns leicht, den hier verfolgten Zweck auszusprechen.

Es erübrigt noch, zu betonen, daß wir auf Vollständigkeit keinerlei Anspruch machen dürfen. Denn einmal ist es ein wesentlich neues Thema, das hier behandelt wird und daher zunächst einer allgemeinen Einführung bedarf. Dann aber wurde wiederholt erwähnt, wie weit die Grenzen unserer Betrachtung gesteckt werden müssen, welcher Umstand schon bei dieser Einleitung eine erhebliche Erweiterung des Umfanges erforderte. Es lag aber in der Art der Konzeption unserer Untersuchungen, daß wichtige Nebenthemen und Exkurse wenigstens bemerkt und gewürdigt werden konnten.

Die Persönlichkeit.

Jenen einseitigen Versuchen, die sich bemühen, Persönlichkeiten von geistiger Bedeutung aus den Verhältnissen ihrer Zeit zu konstruieren, könnte

1) G. Adler, Richard Wagner. Vorlesungen. Leipzig 1904. S. 11 u. a.

sich kaum ein besseres Beobachtungsgebiet bieten, als das geistige Leben Berlins zu jener Zeit, der das Leben Wackenroder's angehört. Da die rationalistische Aufklärung, die uns heute dank den Bemühungen der Romantiker so ungemein dünkelhaft und philiströs erscheint, hier jene Zentren geistigen Adels, die gebildeten Berliner Judenkreise, die Kant und Goethe hochhalten. Aber Wackenroder geht in wundervoller Anomalie an den sich bekämpfenden Tendenzen vorüber; jede scharfe Parteinahme war ihm fremd. Seine Jugend verlief ganz in jener Einfachheit und Ordnung, die zu lieben und zu erhalten ihm sein einfaches äußeres Leben ermöglichte. Hier gab es kein einziges lebhaft bewegendes Ereignis. Gymnasialzeit, einige schöne Universitätsjahre, Versuche juristischer Praxis. Freilich war dies alles nichtig jenem inneren Leben gegenüber, in welchem sich sein eigentliches Wesen betätigte. Hier ist er der zarte, sensible Schwärmer, der vor jeder Rauhigkeit zurückschreckt. Hier ist er der weiche, verträumte Phantast, der alles mit dem Dufte einer Stimmung umgibt.

Und damit hätten wir die beiden Züge seines Lebens berührt, die eben für uns die wichtigsten Merkpunkte sind. Sensibilität kennzeichnet ihn im Rezeptiven, sie läßt ihn schwärmerisch aufsuchen, was seinem inneren Leben kongenial ist, andrerseits aber heftig abstoßen, was ihm fremd. Im Spontanen aber kennzeichnet ihn weiche, träumerische Phantastik, die nie bis zur festen Gestaltung vordringt. Hier sprach Minor[1]) das entscheidende Wort, der ihn mit Bedeutung »keine eigentlich schöpferische Natur« nennt. Was für sein Leben galt, wiederholt sich nochmals auf höherer Stufe: das Gefühlsmoment dominiert so sehr, daß das nach außen gerichtete Moment des praktischen Gestaltens überhaupt nicht zur Geltung kommt. Wie ihn im Leben Reflexion als kalt und gefühllos abstieß, so fehlte ihm persönlich die gleichfalls nach außen gerichtete Gestaltungsfähigkeit, die freilich nichts Reflektierendes, sondern der (schaffenden und gestaltenden) Phantasie zugehörig ist. Es muß aber betont werden, daß trotzdem die Wertung einer künstlerischen Individualität wie dieser positiv ausfallen muß. Durch die starke Hervorhebung des Gefühlsmomentes ist ein Reichtum des Gemütslebens gewährleistet, der sich nach außen ungehemmt, naiv betätigt. Dazu kommt, daß es ganz gut möglich ist, in den Begriffen »Phantast« und »phantastisch«, die stets — und nicht mit Unrecht — auf Wackenroder angewendet werden, einmal vom negativen Nebensinn zu abstrahieren. Wackenroder war Dichter, was ihm fehlte, war die Natur des Schriftstellers: das Zusammenfassen seiner Ansichten unter einem Gesichtspunkt, jede strenge Systemisierung, allerdings aber auch die Kunst des Aufbaues.

Einfachstes, reales Zeichen all dieser psychologischen Substrate ist die Freundschaft zwischen Wackenroder und Tieck. Der stille Phantast, der von der Fülle seiner Gesichte überwältigt wurde, aber nicht zu gestalten ver-

---

1) a. a. O. eingangs. — Von weiter ausgreifenden Charakteristiken Wackenroder's, die nicht, wie in unserem Falle, von einem bestimmten Zwecke geleitet werden, sei diese in erster Reihe genannt. — Interessant sind die Darlegungen Ricarda Huch's (a. a. O. S. 143), die Wackenroder's Wesen aus einem Überquellen des Unbewußten ins Bewußte erklärt. Besonders wenn dabei an seine Bemühungen gedacht wird, sich dem Ausdrucksgehalt der Musik zu nähern, gewinnt das Wort tiefe Perspektive. — Auf R. Huch's Charakteristik Wackenroder's sei schon deshalb verwiesen, weil sich hier eine psychologisch wie auch künstlerisch befriedigende Darstellung seines Freundschaftsverhältnisses mit Tieck vorfindet.

mag, was er erschaut, wird von der weit zielsichereren, sonst aber geistesverwandten Schriftstellernatur angezogen. Was aber Wackenroder Tieck zu danken hatte, lag nicht auf künstlerischer Seite; es sei denn, daß er ihn zu schriftstellerischen Versuchen ermutigte. Aber Tieck's Verdienst ist es, daß sich jener nach beendeter Gymnasialzeit entschiedener dem Leben zuwandte; hier beginnen seine ersten Aufzeichnungen, die für uns von Wert sind, hier die Äußerungen seiner speziell musikalischen Interessen.

Wackenroder kommt mit einer prächtigen Musikernatur in Berührung, er nimmt Unterricht bei Karl Fasch[1]). Dabei wird, der Richtung jener Zeit gemäß[2]), der Gesangsunterricht vor dem instrumentalen gegangen sein, detaillierte Berichte liegen leider nicht vor. Daß Wackenroder selbst uns darüber im Unklaren läßt, wäre eines der häufigen Zeugnisse, wie sehr bei ihm passiver Musikgenuß aktive Betätigung überwog. Möglich aber auch, daß Fasch's Unterricht vorwiegend theoretischer Natur war, auf welche Seite von Wackenroder's Bestrebungen noch hingewiesen werden wird. Blumner[3]) erwähnt ihn unter Fasch's hervorragenden Schülern nicht, er hätte es wohl verdient, wenn auch seine Bedeutung in andrer Richtung hin gelegen war. Fasch's größtes Werk, die Gründung der Berliner Singakademie, nimmt ihn wenig ein; während ihrer ersten Entwicklung war er daran, seine Vaterstadt zu verlassen; auch an dem großen musikalischen Aufschwunge, der später folgte, nimmt er, damals schon zu sehr mit sich selbst beschäftigt, wenig Anteil.

Wer seitens eines großen Musikers, wie es Fasch gewesen ist, einen starken Eindruck auf unseren durch und durch musikalischen Dichter erwartete, sähe sich sehr getäuscht. Er fühlte sich in Musikerkreisen nicht minder unbehaglich als in denen der Literaten: ihre praktischen Interessen, die seinen Idealen so wenig entsprachen, rissen ihn aus seinen Träumen, ja beleidigten ihn geradezu. Hierher gehört auch eine kleine Episode, die wir aus dem Briefwechsel Tieck's und Wackenroder's herauslesen. Tieck hatte in Göttingen Gelegenheit, die Vorlesungen Forkel's zu besuchen. Daß der große Musikhistoriker ihn nicht anzog, ist nicht weiter zu verwundern, wenn man bedenkt, wie kühl Tieck sich damals zu jeder Art von Kunstgeschichte, sogar zur literarischen, verhielt. Aber daß ein Zeugnis[4]) genügt, um Wackenroder's Interesse für diesen Mann sofort umschlagen zu lassen, beweist uns seine Gleichgültigkeit allen jenen Momenten gegenüber, die ihm Musik auch von anderer als poetischer Seite näher gebracht hätten.

---

1) Auch Zelter wird wiederholt, offenbar für spätere Zeit, als Lehrer Wackenroder's genannt.

2) Es ist jene der Vokalmusik zugewandte Vorliebe, die das aufklärerische Berlin jener Tage kennzeichnet — vgl. den Ausdruck »Singakademie« — und die sich in den Bestrebungen der Caecilianer fruchtbar erhalten hat. Die Romantiker verließen natürlich diesen Standpunkt, nicht ohne einiges davon zu bewahren und den neuen Tendenzen zu assimilieren. So wäre auch die musikalische Ungeheuerlichkeit Tiecks erklärt, der es für möglich hält, in Werken ausgesprochen vokaler Natur die führende Stimme durch eine Sologeige — neben dem Horn das Instrument der neuen Zeit — zu ersetzen.

3) Martin Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie. Berlin 1891 I. Abschnitt.

4) Karl v. Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. 1872. IV. Teil Briefe Tieck's an Wackenroder. S. 27 ff. Tieck beurteilt Forkel's musikalisches Wirken in Göttingen abfällig. S. 69, 79, 90. Wackenroder antwortet: »Forkel's Geschmack tut mir leid«. (Briefe an Tieck [siehe später], Brief XI, S. 236).

Und nicht viel anders stellt sich auch der mit Reichardt und dessen Familie aufgenommene Verkehr. Daß Reichardt Wackenroder musikalisch unterrichtete, ist unwahrscheinlich, ihr Verkehr dürfte sich in allgemein gesellschaftlicher Weise bewegt haben. Wackenroder hatte Reichardt gewiß manches zu danken: er gewann Anregung in dessen ungemein geselligem Hause und trat hier den neuen Geistesrichtungen näher, er fand bei seinen späteren schriftstellerischen Leistungen Rat und Unterstützung dieses Mannes. Aber es dürfte schwer halten, sich hier eine tiefergehende Wirkung vorzustellen. Reichardt, der Mann von so ungemein vielseitigen Interessen, der ja wirklich seine Leistungen durch die Mannigfaltigkeit seiner Pläne zerstreute, der Mann von überlegenem Scharfsinn und geistiger Agilität, dürfte dem so ganz anders gearteten Gefühlsmenschen Wackenroder innerlich kaum nahe gestanden sein. Vollends wird Wackenroder, ein Bewunderer Schiller's und Mozart's, Reichardt in seinen ausgebreiteten literarischen Plänen und der Art ihrer Durchführung nicht mehr gefolgt sein, die wir ja auch heute nicht durchaus billigen [1]).

Der einzige, der auf Wackenroder's Entwicklung Einfluß nahm, blieb also, wenn wir von gleichfalls weniger innigen Freundschaftsverhältnissen zu Bernhardi [2]), Rambach u. a. absehen, sein Jugendfreund Tieck; die schwer empfundene Trennung von diesem machte die Fühlung nur noch lebendiger.

Und damit sind wir dem bedeutendsten Dokument für die Erkenntnis der Persönlichkeit Wackenroder's nahegerückt: seinen Briefen an den abwesenden Freund [3]), diesem fortlaufenden Tagebuch der Trennungszeit. Wir heben hervor, was für unser Thema von Bedeutung zu sein scheint.

Da ist zunächst Wackenroder's Stellung im Musikleben seiner Zeit. Er erweist sich als fleißiger Besucher des Theaters und der Konzerte, aber nur über das erstere berichtet er genauer, während er letztere charakteristischerweise niemals näher als in der Wiedergabe gefühlsmäßiger Eindrücke bestimmt. Über Opern hingegen finden wir Auskunft. So hört er Paesiello [4]), Reichardt (*Erwin und Elmira*) mit Begeisterung, mit Andacht sogar, während er für die »Berliner Operettenwuth« nur Worte der Mißachtung findet. Etwas ausführlicher angezeigt wird »eine neue Oper von Righini«, auf welche Rezension wir noch zurückgreifen werden [5]), kurz angekündigt eine Operette von Goldoni (Text) und Gasser (Musik): »*Die unruhige Nacht*« [6]).

Alle diese Briefstellen vervollständigen das Bild von Wackenroder's Art, Musik aufzufassen. Eine ungemein bedeutsame Stelle des zweiten Briefes spricht von zwei Arten des Musikhörens, deren erste in vollkommen passiver

1) Die Behandlung Reichardt's auf musikhistorischer Seite zieht zumeist die vielen Interessen auf außermusikalischem Gebiete, die doch nicht weniger charakteristisch für den Mann sind, zu wenig in Betracht. (Andeutungen bei Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 112ff.) Der Mangel eines abschließenden Werkes über Reichardt macht sich auch hier fühlbar. Von welchem Interesse wäre es beispielsweise, seine temporäre Opposition gegen Mozart zu untersuchen und festzustellen, ob und inwieweit er derselben bei seiner Tätigkeit als Komponist und Dirigent Raum gab.

2) Mit ihm führte Wackenroder in Tieck's Abwesenheit Diskurse über Musik; den regelmäßigen Mittwochskonzerten wohnten sie gemeinsam bei.

3) Karl v. Holtei, Briefe an L. Tieck. Bd. IV, Breslau 1864. S. 169ff.

4) a. a. O. Brief X, S. 221 ist wohl dieses Meisters »Barbier von Sevilla« gemeint. »In der Musik ist viel Schönes«.

5) a. a. O. Brief XII. S. 243.

6) a. a. O. Brief XIII. S. 253.

Hingabe, deren zweite in gleichzeitiger Betätigung der Phantasie besteht. Wackenroder zögert nicht, der ersteren den Vorzug zu geben; schon hier kündigt sich seine Apotheose des Musikgenusses an, die wir wiederholt finden und deren Ausfluß seine musikalischen Schriften sind.

Auf ein rein persönliches Moment sei gestattet hier hinzuweisen, das, dem Zuge unserer Zeit folgend, von keinem neueren Darsteller dieser Persönlichkeit außer Acht gelassen wird. Wackenroder war eine Natur von unerhörter Sensibilität; Jessen[1]) ist, wohl mit Rücksicht auf sein trauriges Ende, geneigt, ihn als Neurastheniker zu bezeichnen. Welch große Bedeutung dergleichen auch für Wackenroder's Leben und direkt auf dieses bezügliche Schriften haben mag, so werden wir doch gewiß gut daran tun, bei Definition seines objektiven künstlerischen Schaffens davon nach Tunlichkeit abzusehen. Es würde uns kaum als glücklicher Griff erscheinen, das Pathologische als Mitfaktor der künstlerischen Tätigkeit gerade bei einer Gestalt demonstrieren zu wollen, die mit der Biedermeierzeit so innig zusammenhängt, wie diese. Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß in Wackenroder's Musikgenuß Momente von einigermaßen pathologischer Färbung aufzudecken sind. Da ist vor allem die starke psychische Wirkung, die sehr bald auf eine physische hinausläuft[2]):

»Es ist mir besonders auffallend, wie müde die Musik mich immer macht; ich fühle es wirklich sehr, wie die Töne, wenn man sie mit ganzer Seele aufnimmt, die Nerven ausdehnen und erschlaffen«[3]).

In Wackenroder's Forderungen des Musikhörens, dann in seinem »Paroxismus der Begeisterung« klingen zugehörige Momente wieder.

Gerade die erste Berliner Zeit mit ihren lebhaften Eindrücken, dem Trennungsschmerze und dem ersten Auftauchen von Konflikten, deren spätere Entwicklung so verhängnisvoll geworden ist, haben wir uns in dieser Hinsicht als kritisch vorzustellen. Mit dem Wiedersehen und der innerlich ruhigeren Erlanger und Göttinger Zeit (1793—1794) betritt Wackenroder eine neue Periode seines Lebens, die durch mannigfache Studien und Reisen die an Anregungen reichste seines Lebens geworden ist. Vielleicht ist darum der Beginn seiner schriftstellerischen Versuche schon hier anzusetzen[4]).

Wackenroder schreibt über Musik, nicht etwa, weil er ein festes System mitzuteilen hat oder gar theoretisch-kritisch sein will, sondern weil in ihm musikalische Eindrücke die dichterische Betätigung seiner Phantasie auslösen. Er will die Stimmungen, die ihn bestürmen, noch einmal durchleben, sie durch endgiltige dichterische Wiedergabe abschließen und, wie er gesagt haben würde, »aufbewahren«. Wäre er Schriftsteller gewesen, so würde das lite-

1) Einl. zum Neudruck der »Herzensergießungen« (siehe später), S. XI.

2) Es kann beobachtet werden, daß Individuen, bei denen dies in ähnlicher Weise der Fall ist, sich in ihrem sonstigen Verhältnis zu musikalischen Dingen nicht charakteristisch von solchen unterscheiden, bei denen diese Wahrnehmung nicht gemacht werden kann. Es müßte also, wenn die Erscheinung überhaupt pathologisch erklärt werden sollte, keine durchgreifende Wirkung des krankhaften Momentes angenommen werden.

3) a. a. O. (Briefe an Tieck), Brief X, S. 221. Wackenroder's Ansicht, Konzerte dürften nicht über eine Stunde dauern, gehört ebenhierher.

4) So verwies Jessen (a. a. O., S. XV) darauf, daß die Darstellung des musikalischen Lebens der bischöflichen Residenzstadt im »Berglinger« sehr wohl aus den in Bamberg gewonnenen Eindrücken hervorgegangen sein kann.

rarische Element zweifellos so sehr dominieren, daß wir, von musikalischer Seite herantretend, beim Mangel fester Absichten seitens des Autors überhaupt kein Material für unsere Betrachtung vorfänden. Nun war aber Wackenroder — und dies am meisten in musikalischen Dingen — so ganz Dichter, daß sich seine reinpersönliche Stellung zu unserer Kunst in vollkommen unangetasteter Weise aussprechen konnte. Hier liegt einer der schon berührten Punkte, wo das Phantasiereiche, Subjektive seines Stils, weit entfernt ein Hindernis zu bilden, sich für uns zum Vorteil verkehrt.

Erst während des zweiten Berliner Aufenthaltes (ab Sommer 1794) trat Wackenroder mit seinen Versuchen hervor. Diese Zeitstrecke ist äußerlich die ruhigste seines Lebens. Er befleißigt sich strenger Ordnung und Regelmäßigkeit seiner Studien, der Verkehr mit Tieck ermunterte ihn zu schriftstellerischer Tätigkeit. Nichts läßt erkennen, daß in seinem Innern beständig jener Widerstreit war, der so verhängnisvoll für ihn werden mußte. Sein Wunsch, die Jurisprudenz zu verlassen und sich gänzlich seiner Lieblingskunst, der Musik zuzuwenden, stammt schon aus frühester Zeit. Vielleicht stehen damit seine musiktheoretischen Bestrebungen in Verbindung, die wir im Briefwechsel deutlich hervorgehoben finden, wenn sie auch zunächst nur dazu dienen sollten, sein passives Verständnis zu erweitern.

»... Es bleibt aber noch immer mein Verlangen, in der praktischen Komposition noch weiter zu kommen, dann würd' ich weit reichere Quellen des Raesonnements darüber haben; — wenn auch nur so weit, daß ich kleine Arien, Duetten, Chöre usw. komponieren könnte«[1].

Die Frage, wie groß Wackenroder's musikalische Begabung gewesen sein mochte und wie weit sie ihn geführt hätte, wenn nicht schon äußere Hindernisse die Ausführung seines Lieblingswunsches unmöglich gemacht hätten, verringert ihre Bedeutung hinsichtlich der Tatsache, daß in dieser Richtung keine Selbsttäuschung stattgefunden hat. Seine bedeutendsten und schmerzlichsten Erlebnisse flossen aus anderen Ursachen. Hier gab uns Wackenroder selbst den Schlüssel, indem er bei seiner Idealfigur des Berglinger, die ja sein eigenes Leben dichterisch widerspiegelt, größte Begabung und tatsächliche Eignung zum musikalischen Berufe annimmt. Dennoch löst eine Reihe weiterer Erkenntnisse jenen tieferen, bleibenden Konflikt aus, dem er selbst wie jener zum Opfer fallen mußte.

Wir, die alle Fülle dieses psychischen Geschehens nur aus weiter Ferne beobachten können und für die sich diese subtilsten psychischen Probleme in weit gröbere, typische Formen niederschlagen, haben es nicht leicht, überall erklärend zu folgen. Inkommensurable, rein individuelle Faktoren erschweren unsere Deduktionen fortwährend und machen es uns nur möglich, das Auffälligste vorzubringen. Uns ist Wackenroder als zurückgezogener stiller Träumer erschienen, so voll Hingabe an den Eindruck, daß er sich sogar jede gleichzeitige Betätigung seiner Phantasie verbot. Schon von diesem Punkte ist es begreiflich, daß er die Energie nicht fand, ja vielleicht selbst sogar nie ernstlich daran dachte, den äußeren Konflikt zu lösen und die musikalische Laufbahn statt der, die ihm aufgedrängt worden war, zu ergreifen. Aber den inneren Konflikt hätte er doch nie zu lösen vermocht. Hier standen sich seelische Gewalten gegenüber. Die Phantasie, die so ganz seine Sache war, die sich in seinem ganzen Wesen ausspricht, in seiner Innig-

1) a. a. O. Brief I. S. 170.

keit, Einfachheit, seinem Hingebungsbedürfnis, — die Schaffenskraft, die strenge und große Forderung, deren Notwendigkeit er ebenso erkannte wie ihren Mangel in seinem Wesen[1]. Es ist aber Wackenroder's Größe, daß er niemals aufgehört hat, nach dem zu verlangen, von dem er sich sagen mußte, daß es ihm verschlossen war. Und in jener unglaublich engen Verbindung, in der bei diesem Menschen Psychisches und Physisches stand, mußte der Tod die Folge dieses Konfliktes sein.

Wir haben es bei der Betrachtung von Wackenroder's Persönlichkeit absichtlich unterlassen, alle jene Punkte hervorzuheben, durch die er mit der übrigen Romantik zusammenhängt und ein Glied derselben darstellt. Es lag ja freilich nahe genug, diese Persönlichkeit als »romantische« zu bezeichnen und ihr tiefstes und tragischestes Erlebnis mit der »romantischen Sehnsucht« zu identifizieren. Doch wer unter den übrigen Romantikern erlebte sie so, diese romantische Sehnsucht, daß er daran starb? Versuche, psychische Erlebnisse für einen ganzen Kreis zu typisieren, scheitern augenblicklich, wenn in diesem Kreise ein Mensch auftritt, der sie bis zur äußersten Lebenstragik erlebt. Hier tritt das Individuelle über jeden Gedanken der Kollektivität erhaben hervor.

Durch die letzten Betrachtungen wurden die Umrisse unserer Aufgabe zum großen Teil verlassen, was aber insofern geboten erschien, als eine Persönlichkeit wie diese, die Betrachtung jener Einzelheiten, welche speziell in Frage kamen, unter dem Gesichtspunkt ihrer ganzen Erscheinung erheischt. Nur unter den nämlichen Voraussetzungen ist hier auch der Zusammenhang zwischen Dichter und Werk zu bestimmen.

Die Werke.

Schon bei der Betrachtung seiner Persönlichkeit hatten wir auf das besondere Verhältnis hinzuweisen, in dem Wackenroder zu seinen Werken steht. Sie sind ihm Selbstbekenntnisse freier Art, in die er seine Phantasien formt, um sie nochmals innig durchzuerleben und sich andrerseits doch wieder von ihnen zu befreien. Es ergab sich aus dieser ganz allgemeinen Fixierung ihrer Entstehungsart, daß Wackenroder's literarische Äußerungen unmöglich ein festes, mit schriftstellerischer Architektur entworfenes Ganzes darstellen können; es sind gelegentliche Aufzeichnungen, die Freiheit der Komposition schon in den Titeln verratend, Variationen derselben Gedankenreihe, nach Stimmung und innerem Bedürfnis.

Ganz besonders gilt dies wieder von jenen Aufsätzen, die für unser Thema in Betracht kommen und denen unsre Aufmerksamkeit daher ausschließlich gilt. Wackenroder ist hier am allerwenigsten geneigt, seine überschwengliche Phantasie zu zügeln: bald ergeht er sich in imposanten und übereinandergetürmten Bildern, bald verweilt er mit zartester und intimster Kunst bei einzelnen Gefühlsmomenten. Alle diese Besonderheiten seiner Diktion, die auf Seite der poetischen Wertung zu stellen sind, kommen für uns nicht in Betracht; unsere Aufgabe ist es vielmehr, mit der Kenntnis der Individualität unseres Mannes ausgerüstet, einige hervorstechende und

1) Es entspricht einerseits den oben genannten Schwierigkeiten, anderseits aber unserer fortschreitenden Vertiefung in diese Individualität, wenn wir hier Bezeichnungen gebrauchen, die Wackenroder's eigener Nomenklatur entlehnt sind. Ein Mißverständnis ist durch die am Eingang dieses Abschnittes gegebenen Einschränkungen und Erweiterungen wohl beseitigt.

wiederkehrende Gedanken innerhalb dieser Schriften aufzudecken, die wir dann ihrerseits bei der Konstruktion seines Kunstideales verwerten könnten. Natürlich hat eine Aufgabe, wie diese, Schriften wie den in Rede stehenden gegenüber ihre besonderen Schwierigkeiten, wie überhaupt die Absicht, einen festen, logischen Gedankenzug in Werken von solcher Intimität und musikalischer Unbestimmtheit aufzudecken, so viel Grausames und Nüchternes an sich hat. Allein unser Vorsatz, uns stets das Individuelle des Verfassers vorzuhalten und ihm in aller Subjektivität getreu zu folgen, muß schließlich zu einer Lösung des Widerspruches führen.

Ungeachtet der historischen Folge seien hier die fünf Aufsätze der »*Phantasien über die Kunst*« [1]) die für unser Thema von Belang sind, vor die »Herzensergießungen« gestellt. Denn das einschlägige Kapitel des letzteren Werkes erscheint in seiner ungewohnten Realistik den Phantasien gegenüber durchaus als Klimax, als große, tiefpersönliche Zusammenfassung, während die »Phantasien« viel einzelner und leichter geartet sind.

»In diesen seinen kleinen Aufsätzen übrigens, welche die Blüte einzelner schöner Stunden sind, wird man mit Freuden diejenige melodische Harmonie finden, welche wir leider, wenn wir den ganzen Inbegriff seines wirklichen Lebens übersehen, mit so bitterer Betrübnis vermissen« [2]).

Das erste Stück des bedeutungsvollen zweiten Abschnittes, »*Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*« [3]), zeigt Wackenroder durchaus auf romantischem Boden. Die romantische Forderung, den Inbegriff aller Erkenntnis im Gewande des Märchens zu symbolisieren, ist hier erfüllt. Mit den bedeutendsten Dichtungen dieser Art, mit den Märchen Novalis', kann es Wackenroder's schlichte Erzählung freilich nicht aufnehmen, dennoch ist sie in allgemeiner poetischer, wie in Hinsicht der Kunstbetrachtung von größter Bedeutung. Die Vorstellung des Weisen, welcher, die Nichtigkeit des menschlichen Beginnens dem gewaltigen Forteilen der Zeit gegenüber erkennend, nur auf dieses seine Sinne lenkt und dem Leben verloren ist, hat Wackenroder ergriffen. Erleichtert wird die Deutung des Märchens durch die wohl wenig beachtete Tatsache, daß ein anderes Stück der Sammlung, »Die Ewigkeit der Kunst« [4]), aus der Feder Tiecks ganz ähnliche Gedanken in anderer Form vorträgt [5]). Was Wackenroder als zartes, phantastisches Märchen empfand, verdichtete sich bei Tieck zu tendenziöser Betrachtung von beinahe doktrinärem Gepräge. Sein Gedankengang ist dieser: Bei Betrachtung von Zeit und Ewigkeit ergreifen uns Schauer vor der Nichtigkeit und Vergänglichkeit unseres Handelns. Nur die Kunst vermag uns zu retten; sie allein ist das Vollendete, Unveränderliche, Ewige. Diese Betrachtung, die freilich noch wenig von der späteren Theorie des ewigen Werdens in der Kunst, wie sie Schelling und Schlegel brachten, an sich hat,

1) »Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst«, (1799) im Bande »Tieck und Wackenroder« von Kürschner's Dtsch. Nat. Lit., hrsgeg. von Jak. Minor, Bd. 145, Berlin und Stuttgart, W. Spemann.

2) Wackenroder, a. a. O. S. 51.

3) a. a. O. S. 51.

4) a. a. O. I., 10, S. 47.

5) Die Erscheinung entspricht der Tatsache, daß diese Aufsätze vorwiegend aus gemeinsamen Betrachtungen der Freunde hervorgingen. Doch wird man sich — am meisten in musikalischen Dingen — hüten müssen, an eine Beeinflussung Wackenroder's durch Tieck zu denken. Vgl. dazu stets Minor, Einleitung a. a. O. S. VI, VII.

kehrt mit charakteristischen Veränderungen in Wackenroder's Märchen wieder. Worte scheinen kaum zu genügen, um das Unglück des Weisen zu schildern, der einerseits erkennt und verlangt, etwas »Bestimmtes, Unbekanntes« ersehnt und andrerseits doch in der Gewalt des Erkennens zur Unstetigkeit verurteilt ist; dann wieder das Unglück derer, die im gewöhnlichen Leben an »taktlose Geschäfte«, wie sich Wackenroder bezeichnend ausdrückt, gebunden sind. Erst Erfüllung der Sehnsucht erlöst; Musik ist es, die das Wunder bewirkt und, in eigentümlichen Parallelismus mit der Liebe gestellt, apotheotisch erhebt. —

Redet Wackenroder hier durchaus symbolisch, nur in leiser Andeutung des Gegensatzes, der ihn selber quält, so ergreift er schon im zweiten Aufsatze viel bestimmtere Formen [1]). Während er die bedeutsame Annäherung der Musik an die Religion vollzieht und damit eine seiner hauptsächlichsten Ansichten von der bildenden Kunst hierher überträgt, fällt manches mißachtende Wort über jene anderen, die im weitesten Sinne ohne Musik sind. Aber gleich wendet er wieder zurück:

»Wohl dem, der (müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten, welches die Seele verkleinert) sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben. Nur ein solcher ist der Weg zu allgemeiner, umfassender Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seeligkeit. — —

Dies ist das herrlichste und wunderbarste Bild, so ich nur von der Tonkunst entwerfen kann, — obwohl es die meisten für eitle Schwärmerei halten werden.«

Unmittelbar nach diesem Satze, der vielleicht das Feinste und Charakteristischeste ist, das Wackenroder über Musik geschrieben hat, greift er zuerst einen Widerspruch auf, der ihm aus dem Inneren der Kunst selbst zu kommen scheint. Es ist die Ernüchterung: reale Grundlage der Wunder der Tonkunst ist »ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht«. Aber vorläufig weiß er sich zu trösten. Er entwirft rasch eine ideale Theorie der Musik, welche diese zur Aussprache von Gefühlen geeignet und ihre Praxis als Erfindung im Dienste dieses Zwecks erscheinen läßt. Dabei ergeht er sich im Lobe über das Material unserer Kunst, das ihm so sehr geeignet scheint, mit gleichem, einfachem Mittel ganz verschiedene Wirkungen zu erreichen [2]).

Derselben Stimmung, wie die der beiden genannten Aufsätze es ist, kommt auch das »*Fragment aus einem Briefe Berglingers*« [3]) zu, bei dem wir nach so ausführlicher Behandlung der beiden vorgenannten nicht unbedingt verweilen müssen. Der Widerstreit von Kunst und Leben einerseits, von Kunst und zeitlichem Geschehen andrerseits herrscht auch hier vor, in abgeschwächter und kontemplativer Fassung.

Weit bemerkenswerter und eigentlich die vorzüglichste Stütze unserer

1) a. a. O. S. 55. »*Die Wunder der Tonkunst*«.

2) Obwohl nicht eigentlich zu unserem Thema gehörig, sei es gestattet, auf die Theorie des Affektes zu verweisen, die Wackenroder hier entwickelt (S. 57. Nach ihm durchleben wir alle Gefühlsregungen in der Jugend unbewußt; erst das Alter läßt sie uns subjektiv fühlen und objektiv nach ihrer »Aufbewahrung« (Aussprache) in der Musik verlangen. — Von der Entwicklung des Theoriebegriffes bei Wackenroder wird noch mehrfach die Rede sein.

3) a. a. O. II. 4, S. 64.

Beobachtungen wird aber das Stück: »*Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst, und insbesondere von verschiedenen Gattungen der Kirchenmusik*«[1]. Hier findet es Wackenroder notwendig, aus seiner poetischen Diktion teilweise herauszutreten und uns seine Anschauungen in weniger allegorisierender Form mitzuteilen. Die Hinneigung der Musik zu Religion, die sich schon in den vorausgegangenen Studien bemerkbar machte, ist hier vollzogen, — die Priorität der Kirchenmusik leuchtet eben dort durch, wo er bemüht ist, den ganz gleichen Kunstwert aller Musikgattungen darzulegen:

»Doch kann ich nicht leugnen, daß die hervorbringende Kraft meiner Seele viel mehr nach der ersteren hinneigt und auf dieselbe sich einschränkt. Mit ihr beschäftige ich mich am meisten und von ihr will ich daher jetzt ausschließlich mit einigen Worten meine Meinung sagen«[2].

Und nun folgt jene wundervolle Schilderung der drei Arten der Kirchenmusik, die mit drei Arten der Andacht parallelisiert wird[3]. — Da ist zunächst die heitere, unbefangene, die sich in froher Unschuld und naiver Dankbarkeit ergeht. Dann die mächtige, erschütternde, die die Herrlichkeit Gottes zu schildern unternimmt.

»Diese Musik schreitet in starken, langsamen Tönen einher und versetzt dadurch unsere Seele in die erweiterte Spannung, welche von erhabenen Gedanken in uns erzeugt wird und solche wieder erzeugt.«

Und schließlich die demütige, bußfertige, die sich nicht über den Ton des Kyrie zu erheben wagt.

»Dieser gehört jene alte choralmäßige Kirchenmusik an, die wie ein ewiges »miserere mei Domine!« klingt und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Tälern dahinschleichen.«

Aus der folgenden kurzen Schilderung dieser »choralmäßigen Kirchenmusik« ist mit vollster Deutlichkeit zu entnehmen, daß Wackenroder augenblicklich ein bestimmter Choral vorschweben mußte, den er in wundervoller Wiedergabe poetisch umschreibt. Wir vermögen an dieser Stelle, ohne daß eine bestimmte Angabe gemacht wird, den Gegenstand aus der Dichtung förmlich herauszuschälen. Es gibt hier Wendungen, von so präzisem Ausdrucke, daß sie direkt durch gehörte Veränderungen des Tempo, durch gehörte Modulationen ausgelöst zu sein scheinen. Mit großer Klarheit ist auch zu entnehmen, daß ihm am Schlusse ein Orgelpunkt vorschwebte[4].

Es liegt hier besonders nahe, sich die Frage vorzulegen, welche bestimmten musikalischen Eindrücke wohl zur Konzeption der drei Arten, und gerade dieser drei, geführt haben mochten. Natürlich kann nicht mehr gesagt werden,

1) a. a. O. II. 3, S. 60.

2) a. a. O. S. 62.

3) Vgl. Stöcker a. a. S. 121.

4) An dieser Stelle, auf deren Bedeutung wir noch zurückkommen werden, dürfte auch der charakteristische Unterschied von Tiecks und Wackenroders poetischer Musikumschreibung am deutlichsten zutage treten. (Vgl. Minor a. a. O. S. VII, Schluß.) Während Tieck in den Vorspielen seiner Märchenkomödien, bei Darstellung der Instrumente Effekte aufgreift und sich hier wie an anderen Stellen vornehmlich auf die Klangfarbe stützt, gewinnen wir hier ein ganz anderes Bild. Wackenroder will vollständiger sein und vertieft sich daher mehr, er erprobt alle Mittel seiner bilderreichen Sprache zu möglichst weitgehendem Ausdrucke. Dabei ist stets zu erkennen, wie klar der musikalische Eindruck ihm selbst gegenwärtig ist — alles Umstände, die für seine bedeutendere musikalische Anlage sprechen.

als sich aus der Gegenüberstellung dieser Charakteristik und jener Kompositionen, die Wackenroder ungefähr gehört haben konnte, erschließen läßt. Bei der ersten Art wird natürlich an Mozart's Musik gedacht werden, doch wird Wackenroder die Salzburger Messen, die hier am meisten entsprächen, kaum gehört haben, eher das Requiem, das aber wieder kaum herpassen würde. Die zweite Art wird den Gedanken an Haydn nahelegen, bei jenen Epitheta, die das Kraftvolle und Erhabene dieser Musik betonen, wohl auch den an J. S. Bach. Schließlich wird die dritte Art an Musik pietistischer Richtung erinnern, während der prächtig umschriebene Choral an den großen Meister desselben, an J. S. Bach gemahnt. Bei der Seltenheit bestimmter Angaben über Wackenroder's musikalische Genüsse ist es schwer, sich bei derlei Hypothesen, deren Wert übrigens nicht überschätzt werden soll, vor allzu weitgehenden Unbestimmtheiten und Vermutungen zu bewahren.

Eine weit weniger klare Sprache führt der letzte der für unseren Zweck wertvollen Aufsätze: »*Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*«[1]. Aber wir können doch einige der früher bezeichneten Gedanken auch hier wiederfinden, wenn auch in reicherem poetischen Flusse verhüllt. Da ist zunächst die Angst, durch Praxis und Wissenschaft mitten im Enthusiasmus der Kunst ernüchtert zu werden — hier kunstvoll widerlegt durch eine ganz eigentümliche Theorie über das Wesen der Musik. Wackenroder verkennt, seiner Individualität entsprechend, die Musiktheorie in ihrer einfachen und großen Aufgabe natürlich beständig: er muß weit ausgreifen und bis an den magischen Idealismus Novalis' heranreichen, um sie zu rechtfertigen. Nach ihm wäre nämlich die »neue Lehre, aus der die Meister die mannigfaltigsten Töne schöpfen« eine Voraussetzung des Schaffens; daß sie auch zeitlich früher bestanden hätte, ist nicht direkt ausgesprochen, nach dem Gesagten aber auch nicht unmöglich. Geheime Beziehungen walten nun zwischen den »mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens« vor, der Berufene vermag es, beide Seiten zu verbinden. Es ist möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß Wackenroder hier seinen Begriff von Theorie mit dem von Schaffenskraft (im Gegensatze zu Phantasie) zusammenfallen läßt, wodurch diese Sätze sogleich ein erhöhtes Maß von Verständlichkeit hätten. Nur so läßt sich verstehen, wenn er auch Tonstücken, die »wie die Zahlen zu einer Rechnung zusammengesetzt« sind, »wenn sie auf Instrumenten eingeübt werden«, Wirkung und Wert zuschreibt.

Durchaus klar sind dagegen einige andere, über das Schaffen vorgebrachte Bemerkungen. Der schaffende Künstler ist Dichter, »Verdichter« der Gefühle, die auch die Seele des Hörers bewegten — hier meldet sich nach langer Zeit wieder der Gedanke des Musikgenießens, dem Schaffen gegenüberstehend. Aber den weitaus breitesten Raum des Aufsatzes erfüllen naturgemäß schwungvolle Paraphrasen, die hier kühner sind als je zuvor.

Der Ton dieses Stückes, mit dem die Reihe der für uns in den Phantasien bedeutsamen abgeschlossen ist, steht weit von dem der »*Herzensergießungen*«[2] ab. Fanden wir erstere wenigstens stellenweise objektiv und allgemeine Bedeutung beanspruchend, so sind letztere durchaus von der tiefpersönlichen Seite zu fassen. Der Ausdrucksreichtum seiner poetischen

---

1) a. a. O. S. 67.

2) »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.« (1797.) Neue Ausgabe von Jessen, Jena 1904.

Diktion steigert sich mithin auch bis zu jener Innigkeit, mit der das Eigenerlebnis, etwa in den Briefen, spricht. Oberflächliche Substitutionen, durch welche die Beziehungen zu seinem Leben gedeckt werden sollten, die aber nur allzu durchsichtig ausgefallen sind, steigern diesen Eindruck noch besonders.

Er selbst ist dieser Künstler, dessen Lebensgeschichte hier vor uns liegt und dem so mannigfache und nicht zu überwindende Widersprüche in- und außerhalb seiner Kunst drohen. Und da das Buch ganz auf diese negative Voraussetzung gestellt ist, wird der wehmütige Pessimismus, von dem es durchzogen wird, leicht verständlich. Relativ lichter klingt noch das erste Hauptstück, in dem der Widerstreit von künstlerischem und außerkünstlerischem Lebensberufe, dargestellt im Werdegang des jugendlichen Kunstenthusiasten Berglinger, das Hauptmotiv bildet. Sein Schaffensbedürfnis wird als aus dem Kunstgenuß steigend erläutert — ein für Wackenroder's Kunstanschauung ungemein wichtiges Moment. Dabei bietet sich Gelegenheit zu poetischen Musikumschreibungen, die hier noch einfacher, als die in den »Phantasien« genannten, immerhin aber schon mit den uns von dort bekannten Mitteln gearbeitet sind. In erster Linie ist es Kirchenmusik, die den jungen Berglinger begeistert. Oratorien, Kantaten, Chöre »mit Posaunen- und Trompetenschall« werden genannt. Die Art, in der diese Eindrücke umschrieben sind, läßt an Händel's Musik denken. Daneben erregen auch »vollstimmige Symphonien« sein Entzücken — in ihrer Darstellung, die zweifellos eine der gelungensten Musikumschreibungen Wackenroder's bildet, ist das dreiteilige Scherzo oder Menuett von der Form Scherzo-Trio-Wiederholung, man möchte sagen, geradezu mit Händen zu greifen[1]). — Vorzügliche Beachtnng verdient die Feinheit, mit der die Psyche des Jünglings erfaßt und geschildert wird, nicht zumindest in den beiden Gedichtchen, deren eines das Versmaß des gleichfalls zitierten *Stabat mater* benützt[2]).

Kaum hat uns das erste Hauptstück einigermaßen getröstet zurückgelassen, so setzt das zweite gleich wieder mit allen Konflikten ein. Zunächst hatte die Art der musikalischen Studien Enttäuschung bereitet[3]), dann aber war

---

1) a. a. O. S. 151. »Bey fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonieen, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als säh' er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heiteren Wiese tanzen, wie sie vor- und rückwärts hüpften, und wie einzelne Paare zuweilen in Pantomimen zueinander sprachen, und sich dann wieder unter den frohen Haufen mischten.« — Man denke bei dieser entzückenden Stelle beispielsweise an das Menuett von Mozarts Gmoll Symphonie, Köch. Verz. Nr. 550.

2) Es sei an dieser Stelle eine Hypothese über Wackenroder's musikalisches Schaffen versucht. Es ist sehr naheliegend, anzunehmen, daß Wackenroder das soeben bezeichnete Gedicht selbst vertont hat, wie er es von Berglinger berichtet. — Tieck (»Phantasien« a. a. O. S. 4) spricht von einer Kantate, die zu den Phantasiestücken gehörte, mit der aber Wackenroder »selber unzufrieden war«. Es handelt sich bei Tieck natürlich um ein lyrisches Gedicht, die Bezeichnung läßt aber vermuten, daß es mit Musik innig im Zusammenhange stand. So setzt auch Berglinger — wie vorher erwähnt — seine Gedichte in Musik, »ohne die Regeln davon zu kennen«. Bestimmtes über alle diese Dinge könnte nur eine Revision der Aufzeichnungen seiner Lehrer und Freunde, vor allem etwa Fasch's und Reichardt's, ergeben. —

3) In den hier der Theorie geltenden Bemerkungen versteigt sich Wackenroder zu einer ihm ganz ungewohnten Drastik. (a. a. O. S. 163) »Daß ich, statt frey zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunst-

es der Konflikt zwischen Kunst und Leben, der auf höherer Stufe wiederkehrt. Kunstenthusiasmus des Einzelnen und Verständnislosigkeit der Massen, dies sind die Pole einer ergreifenden Klage, welche nur zu sehr an Dinge gemahnt, die sich sehr häufig im Laufe der Musikgeschichte abspielten. Bezeichnend ist, daß dieser Konflikt bis in die künstlerische Tat selbst hinübergreift, wenn die Aufnahme durch das zeitgenössische Publikum als wichtiger Faktor des gesamten künstlerischen Wirkens betrachtet wird. Rückkehr zur Einfachheit wird als das einzige Mittel genannt, sich hier noch zu befreien.

Aber nun überprüft Wackenroder sein ganzes Gebäude nochmals, indem er den günstigsten Fall setzt, d. h. seine Idealfigur ein einziges Mal zum wirklich schaffenden Künstler erhebt und durch eigene Befriedigung und durch das Verständnis des Publikums belohnt sein läßt. Aber auch hier übertönt der letzte und äußerste Konflikt, der Widerstreit von Phantasie und Schaffenskraft, schließlich alles. Es ist rührend, wie Wackenroder nun nach äußeren Motiven tastet, um seiner Zeit den Untergang Berglingers an diesem Konflikte glaubhaft zu machen. Seine naive Kunst entwickelt hier einen Gedanken- und Ausdrucksreichtum, der die anderen Schriften bedeutend übertrifft und geradezu staunen macht[1]). Denn auch hier spricht die Gewalt der Wirklichkeit, ja man ist sogar gezwungen, zu sagen: die Ahnung des eigenen Schicksals. Er selbst war es ja, der durch seine »hohe Phantasie aufgerieben« wurde, weil sie ihm nicht genügte und er sich auch in das Leben derer nicht finden konnte, die die Kunst »in ihrem Handeln auf Erden nicht stört«.

Den letzten, höchsten Ausweg, die Formel Peer Gynts, die Überwindung der Phantasie zum Leben, hat Wackenroder nie erreicht. Eben dies aber macht uns sein Kunstideal so wertvoll, weil es das Ideal eines Suchenden ist. —

Das Kunstideal.

Hatten wir uns bis jetzt bemüht, in der Person und den Werken unseres Mannes das Individuelle zu betonen und den Bezug auf andere Erscheinungen seiner Zeit zu vermeiden, so erwächst hier, wo es sich um die Konstruktion von Wackenroder's musikalischem Kunstideale handelt, die entgegengesetzte Forderung. Denn bei einer Persönlichkeit von solcher Offenheit und bei Schriften von so großer künstlerischer Naivität werden wir wenig mehr als eine Zusammenfassung des schon Gesagten geben können, die aber hier in die geschichtliche Folge angegliedert werden will. Einige noch nicht vorgebrachte Ergebnisse finden erst hier Erwähnung, wenn durch sie die historische Position Wackenroder's besser beleuchtet werden kann. —

grammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinen-Verstande ein regelrechtes Ding heraus zu bringen, eh' ich daran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben! — Es war eine unglückselige Mechanik!«

1) Ahnend spricht er es aus: (a. a. O. S. 173) ».... muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein ächter Künstler seyn will?« — Vgl. unseren letzten Abschnitt, am Schlusse. — Und gleich darauf folgt der vielbesprochene Satz: »— Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes, — und wie mir jetzt erscheint — etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres als die Kraft der Phantasie?« —

Wackenroder's Stellung in musikalischen Dingen ist auf jene strenge Trennung basiert, die er zwischen Kunst und Leben bestehend erkannte [1]. Es spielen hier natürlich Züge seines eigenen Lebens herein, die er, wie es bei einem jungen Menschen natürlich ist, bedingungslos für sein ganzes Denken akzeptiert. Da es ihn nach Betätigung seines Gemütslebens drängt und er diese im Leben nicht finden kann, so vollzieht er mit seiner Hinneigung zur Kunst eigentlich eine Weltflucht und bestätigt dies, wenn er, einmal bei der Kunst angelangt, das Leben als etwas Niedriges, Beschränktes und Beschränkendes erklärt. Dieser naive Pessimismus berührt eigentümlich, um so mehr, wenn man bedenkt, daß selbst ein Novalis seine künstlerische Betätigung widerspruchslos mit unkünstlerischem Lebensberufe zu verbinden vermochte. Bis zu dem alle Kreise des Geistes- und Gemütslebens gleichmäßig umspinnenden Mystizismus, dessen Anzeichen sich gleichwohl bei ihm nachweisen lassen, war Wackenroder eben noch nicht vorgedrungen. Für ihn bedeutete die Kunst eine Vertiefung, Verinnerlichung, bis zu welcher das Leben mit seinen gewöhnlichen Erscheinungsformen niemals gelangen kann. Noch bei seinen der bildenden Kunst geltenden Betrachtungen stand dies nicht so fest. Hier sieht er sich bald von dem poetischen auf das fabulistische und doktrinäre Gebiet hinausgedrängt, — die Zeit der Gemäldesonette war noch nicht angebrochen — mehr oder weniger ist es immer »das Leben der Mahler«, was er schreibt. Erst bei der Musik genoß er die vollste Freiheit, hier war es möglich, den fundamentalen Gegensatz bis zu voller Schärfe zu entwickeln.

Es ist nur eine Folge des in demselben enthaltenen Widerspruchs, wenn der Begriff der Musik, die in Gegensatz mit dem Leben gestellt werden soll, eine starke Verschiebung erleidet. Hier ist immerfort Wackenroder's Persönlichkeit maßgebend und die große Bedeutung, die die Musik für sie hat. Sein ganzes Wesen spricht sich in ihr aus, in allen Formen; vom Behagen des Genusses bis zum Ernste tragischen Erlebnisses. Besondere Momente kommen noch hinzu: die geheime Symbolistik, die er in ihr wirkend dachte, die tiefsinnige Unbestimmtheit ihres Ausdrucks, die ihn stets zu dichterischen Ergüssen anregte, nicht zumindest die starke Wirkung, die er von ihr erfuhr. Alles dies machte einerseits eine bedeutende Erweiterung des Begriffes der Musik möglich, andrerseits aber eine fortgesetzte, ästhetisch höchst bemerkenswerte Verschiebung vom Künstlerischen zum Elementaren. In diesem Sinne will es aufgefaßt sein, wenn er mit solcher Bestimmtheit »das Gefühl« als Gegenstand der Musik bezeichnet. Er spricht in der Form des romantischen potenzierenden Genetivs vom »fühlen des Gefühles«, noch realistischer von der »Aufbewahrung« des Gefühls in derselben. Es betrifft dies die Aussprache realen Gefühls und realen Affektes, wenn er dem künstlerischen Menschen die Fähigkeit gibt, Schmerz und Freude in ein künstlerisches Produkt umzuwandeln [2]. Andrerseits aber behauptet er bemerkenswerter Weise nicht, daß die Musik die anregenden Gefühle eindeutig bestimmen oder geradezu schildern müsse. Vielmehr scheint ihm immer ein ganz unlös-

1) Für Wackenroders Ansichten zur bildenden Kunst macht Wölfflin (a. a. O. S. 65) eine ähnliche Beobachtung. Nur formuliert er dieselbe dahin, Wackenroder habe hier strenge Einheit von Kunst und Leben als heute nicht mehr zu erreichende Gepflogenheit der alten Meister angesehen.

2) »Phantasien« a. a. O. S. 59.

barer Gefühlskomplex in ihr ausgedrückt zu sein, woraus sich dann seine Metaphern »Bild«, »Strom«, »vieldeutige Sprache« u. a. herleiten. Hierher gehört auch seine schöne Definition der Musik:

»Zu dieser Aufbewahrung der Gefühle nun sind verschiedene schöne Erfindungen gemacht worden, und so sind alle schönen Künste entstanden. Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemütes unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonieen eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, — weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.«[1])

Auf der Spitze seines Idealismus offenbart sich also die Rückkehr in eine ästhetisch besser leitende Fährte. Die Bezeichnung »Sprache« wird rein metaphorisch, für das Subjektive und Unbestimmbare bei Ausdeutungen der Musik hat er einen scharfen Blick. Es ist ihm stets nur um Feststellung des tiefinneren Zusammenhanges zwischen Musik und Seelenleben zu tun, die Frage aber, wie dieser Zusammenhang vor sich gehe und sich dokumentiere, beantwortet er nur dichterisch.

Wackenroder's rein ästhetische Position würdigt Paul Moos[2]) durch den Nachweis, wie sehr jener bemüht war, die musikalische Entstehungs- und Wirkungssphäre ins unbewußte Seelenleben zu verlegen. Es entspricht dies Wackenroder's künstlerischer Persönlichkeit in allen Stücken, auch mit unseren Bemerkungen über das Elementare an Stelle des Künstlerischen in seiner Musikauffassung finden wir es im Einklange. Hier liegen überall Bestätigungen dafür, daß Wackenroder's hoher Idealismus, trotz des Mangels jeder wissenschaftlichen Stütze, nicht in leere Phantasmen, sondern in inhaltlich bestimmte und wertvolle Anschauung übergeht[3]).

Als historische Erscheinungen sind diese Züge Wackenroder's in seiner Zeit durchaus nicht singulär. Denn diese ist ja überhaupt durch die Aufnahme eines poetischen Elementes in musikalische Ansichten charakterisiert, man könnte oft geradezu von romantischer Musiktheorie und -kritik reden. Und hier bietet sich uns Gelegenheit Wackenroder's Verhältnis zu den Theoretikern seiner Zeit zu untersuchen, wenn auch nur in jenen Punkten, wo letztere sich auf ästhetisches Gebiet begaben: Wackenroder's Ansichten zur Theorie im engeren Sinne waren ja teils negativ, teils rein dichterisch.

1) »Phantasien« a. a. O. S. 59.

2) P. Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Berlin und Leipzig. S. 637. Auf Moos' Darstellung, die auch eine wertvolle Bestätigung unserer Ansichten über Wackenroders musikalische Bedeutung bildet, sei ausdrücklich verwiesen.

3) Wackenroder hält einzelne Punkte derselben fest, natürlich nicht ohne weitgehende Veränderungen. So wird die gebildete Verschiebung vom Künstlerischen zum Elementaren zuweilen rückläufig. »Ein andermal wieder wirkten die Töne eine wunderbare Mischung von Fröhlichkeit und Traurigkeit in seinem Herzen so daß Lächeln und Weinen ihm gleich nahe war; eine Empfindung, die uns auf unserem Wege durch das Leben so oft begegnet und die keine Kunst geschickter ist auszudrücken, als die Musik«. (Herzensergießungen a. a. O. S. 151) also keine besondere Gefühlsdynamik, sondern gerade ein gewisser Nullpunkt in derselben als Ausdruck der Musik! Freilich, auch noch eine gewisse Objektivität und Gelassenheit des künstlerischen Schaffens anzunehmen, dazu hätte sich Wackenroder nie verstanden.

Der soeben erwähnte poetische Zug findet sich deutlich in Schubart's »Ideen«[1]), dem Werke, welches sich dann der junge Schumann exzerpierte. In Wackenroder's Sprache fällt Marpurg[2]) häufig, selbst Forkel kann eines gewählteren, phantasievolleren Ausdrucks nicht entraten, wenn er sich auf ästhetisches Gebiet hinaus begibt. Cramer hingegen ist stets strenger Theoretiker geblieben. Für den weiteren Verlauf dieser »romantischen Musiktheorie«, insbesondere aber für die romantische Dichtung ist Wackenroder Vermittler dieses neuen Elementes geworden[3]).

Mit Wackenroder's ästhetischen Ansichten stehen eine Reihe weiterer in fruchtbarem Zusammenhang. Da ist der weite Begriff, den Wackenroder der Musik gibt und demgegenüber man die Behauptung wagen könnte, er habe nie von bestimmter Musik, sondern stets von der Musik gesprochen[4]). Daß er bei Konzerten die Titel der gehörten Musikstücke nicht angibt, wurde schon erwähnt. Doch überwog Wackenroder's praktisch-musikalische Anlage immerhin noch soweit, daß er nicht, wie beispielsweise Schopenhauer, die letzten Konsequenzen seines Idealismus zieht. Er unterscheidet wohl zwischen guter und schlechter Musik, die Operette ist ihm verhaßt. Doch kann man wohl mit voller Sicherheit sagen, daß besondere Nuancen, z. B. das nationale Element, ihm entgangen sein werden. Umso auffallender ist daher ein ablehnender Bezug auf italienische Musik[5]).

Dem erweiterten Begriffe, den Wackenroder von der Musik bildet, entspricht es auch, daß er die angewandte Musik nicht kennt. Wenn die Vokalmusik auch eine große Rolle bei ihm spielt, so gerät er doch der Oper gegenüber in Verlegenheit. Da bespricht er den Text oder die Musik, niemals Text und Musik als zusammengehörigen künstlerischen Komplex. Es muß ihn, der zugleich ein scharfsinniger literarischer Kritiker gewesen ist, häufig genug die Mitwirkung der von ihm ganz anders aufgefaßten Musik an der Kritik der Dichtung geradezu gehindert haben. Theoretisch hat sich Wackenroder niemals über die Oper geäußert, dieses Gebiet lag seiner Über-

1) »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, Wien 1806. Den Theoretikern dieser Zeit waren weitgehende und auch poetische Interessen nicht fremd. Es ist kein Zufall, daß dieser Titel an Herder anklingt.

2) »Kritischer Musikus«, (1749—1750) »Krit. Beyträge«. Er redet von »Bewegungen der Seele«, »Neigungen des Herzens«, die die Musik zu »schildern« habe. Man könnte es ganz gut als unterscheidendes Merkmal formulieren, daß Wackenroder das reale Gefühl als Untergrund der Musik für den Schaffenden annimmt, während die genannten Theoretiker meist geradezu vom Schildern, Abbilden der Gefühle sprechen.

3) Vgl. auch unsere spätere Darstellung des Verhältnisses Wackenroder's zu Heinse, insbesondere aber zu Hoffmann.

4) Damit steht Wackenroder durchaus auf romantischem Boden. Der Stimmungspoesie der Romantiker und der Anwendung der Musik in derselben entsprach diese Verallgemeinerung durchaus. (Vgl. den Ausdruck »eine Musik« [ertönte, erscholl] bei Tieck häufig.) So konnte es geschehen, daß in Schilderungen das Schöne der Musik in das Schöne der Landschaft überfloß, was unserer Beobachtung vom Elementaren an Stelle des Künstlerischen in Wackenroders Musikauffassung entspricht.

5) Wackenroders Briefe a. a. O. XII S. 273: »Die neue Oper von Righini ... nur sieht zuweilen der Italiener mit seinen sangbaren nnd einfachen Melodien, wie sie seyn sollten, die aber nur zu sehr an bekannte und gemeine Liederweisen grenzen und etwas ungewöhnlich sind, durch.«

legung ganz fern. In diesem wichtigen Punkte äußert sich der prinzipielle Antagonismus Wackenroder's und Heinse's besonders deutlich und es trägt zur Hervorhebung der Originalität des ersteren bei, ausführlich darauf zu verweisen[1]).

Heinse's lebhaftem, stark auf das Sinnliche gerichtete Temperament entsprach die Zuneigung zur Oper, in der er charakteristischerweise immer eine besondere Steigerung, Akzentuierung des Ausdrucks der Musik sieht[2]).

Wackenroder's vergeistigtes Ideal, das seinen Gipfelpunkt in der Kirchenmusik findet, steht dem ebenso gegensätzlich gegenüber, wie seine in sich zurückgezogene, schwärmerisch-stille Natur der Heinse's widersprach. Es darf aber keineswegs angenommen werden, daß Wackenroder zum Problem der Zusammenwirkung von Poesie und Musik nicht auch etwas beitrug. Seinem weiten Begriff von Musik entsprach es ja gerade, in echt romantischer Weise den Anschluß derselben an eine andre Kunst zu ermöglichen. Hier hat Wackenroder wieder eine ganz individuelle Note, indem er in positiv wertvoller Weise auf das Musikalische im Verse und Reime hinweist[3]). Hier ist stets an Tieck und dessen gleichzeitige Produktion zu erinnern, doch wurde bereits auf den scharfen Unterschied verwiesen, der seine und Wackenroder's poetische Musikumschreibung trennt.

Mit Wackenroder's neuem Musikbegriffe steht schließlich die Aufhebung der Gattungen in Zusammenhang, die er in derselben erklärt. Zunächst zwar scheinen die Gattungen für ihn eine Reihe zu bilden, als deren Endpunkte Tanzmusik und Kirchenmusik angesehen werden. Historische Erwägungen sind bei der ersteren maßgebend:

»Wahrlich, so oft ich Tanzmusik höre, fällt es mir in den Sinn, daß diese Art der Musik offenbar die bedeutendste und bestimmteste Sprache führt und daß sie notwendig die eigentlichste, die älteste und ursprüngliche Musik sein muß«[4]).

Bei der Kirchenmusik aber war — und dies ist einer der hauptsächlichsten Punkte seiner Kunstanschauung — Wackenroder's erklärte Wendung zum Religiösen in künstlerischen Dingen entscheidend. Der kaum gegründete Gattungsbegriff wird aber sogleich und in echt romantischer Weise dadurch aufgehoben, daß ihre Gleichwertigkeit betont, ein Höchstwert nur mit dem augenblicklichen Eindrucke in Zusammenhang gebracht wird[5]). Dann aber auch dadurch, daß bei seinem einzigen Versuch, Gattungen zu bestimmen, die Unterscheidungsmerkmale darauf hinausgedrängt werden, was wir ungefähr als »Ethos« einer Musik bezeichnen würden. Seine drei Arten der Kirchenmusik unterscheiden sich, außer in ihrem gemütlichen Gehalte, durch Merkmale der Dynamik, des figuralen Kolorits und des Tempos; also in durchaus akzessorischen Bestimmungsstücken. —

---

1) Vgl. Stöcker a. a. O. S. 117 f.

2) Vgl. das Zwiegespräch zwischen Metastasio und der Prinzessin in seinen »Musikalischen Dialogen« (1805), darüber Moos, a. a. O. S. 62.

3) A. Ehrenfeld (»Studien zur Theorie des Reimes«) I, Dissert. Zürich 1897. S. 42 f.) schätzt Wackenroder hoch und stellt eine sehr bemerkenswerte Fortwirkung fest: »Jene mystische Einheit von Wesen und Wort, die nach Wackenroder von der Musik erreicht wird, ist dann das Sprachideal Novalis'.«

4) Es ist höchst beachtenswert, wie diese Meinung im Verlaufe der Romantik immer wieder auftaucht.

5) »Phantasien« a. a. O. S. 60, Eingang.

Bei seinem Begriff von der Kirchenmusik kommt naturgemäß das meiste auf die Frage an, ob Wackenroder damit nur die Wirkung eines spezifisch religiösen Momentes in der Musik, oder eine direkt im Dienste einer kirchlichen Handlung stehende Musik gemeint hat, wobei offenbar in seiner Stellung zu angewandter Musik im allgemeinen eine Ausnahme notwendig wäre. Indessen sprechen für das Erstere wichtige Gründe. Wackenroder's Fassung des Religiösen in der Kunst ist so tief fundiert, daß es ihm gewiß möglich war, das Religiöse in weltliche Musik zu projizieren, ganz im Sinne der Romantik, die schließlich alles bis zur Religion führte. Wackenroder's Kirchenmusik steht aber auch ihrer Idee direkt, nicht durch das Medium einer kirchlichen Handlung gegenüber: sie »schildert« Gott. Dazu kommt schließlich, daß die innigste Verbindung von kirchlicher Handlung und Musik, die katholische Messe, ihm, der stets überzeugter Protestant geblieben ist, durchaus nicht so geläufig war, als vielleicht angenommen werden könnte. Andrerseits aber sind Wackenroder's musikalische Begriffe ja weit genug, um auch der zweiten Auffassung Raum zu geben. Musik in Anlehnung an die Bedeutsamkeit einer priesterlichen Handlung, unterstützt durch die dem Gotteshause, besonders dem katholischen, an und für sich zukommende Stimmung wirkt auf ihn am stärksten. Besonders im »Berglinger«, der ja reich ist an persönlichen Motiven, findet sich dies häufig ausgedrückt, und das vollkommenste Werk dieses Tonkünstlers ist denn auch ein Oratorium, von dem es ausdrücklich heißt, daß es »im Dome« aufgeführt wurde[1]).

Wackenroder's Stellung zur Theorie der Musik wurde schon mehrmals herangezogen. Hier ist es immer wieder bemerkenswert, daß sich dieselbe in sehr charakteristischer Weise entwickelte. Noch im »Berglinger« erfährt die Theorie die erwähnte drastische Ablehnung, während die »Phantasien« ihr ganz im Gegensatze dazu ein bedeutsames mystisches System supponieren. Zwei Sätze, die den gleichen Gegenstand betreffen, mögen diese Wandlung verdeutlichen. Enttäuscht ruft er im »Berglinger« aus:

»Daß alle Melodien, (hatten sie auch die heterogensten und oft wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), alle sich nun auf einem einzigen zwingenden mathematischen Gesetze gründeten!«[2])

Wir modernen Menschen wären über eine derartige Erkenntnis, falls sie sich nämlich ohne weiteres so formulieren ließe, eher begeistert als unwillig gemacht. Dagegen heißt es in den »Phantasien«[3]):

»Sie (die Musik) ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unseres Gemütes auf dieselben schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud' und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleichen harmonischen Tönen spielt.«

Hier ist nur das äußere Phänomen an Stelle des inneren Grundes getreten, aber der Ton, in dem dies gesprochen wird, ist ein ganz anderer. Daß Wackenroder der Musiktheorie nicht nahestand, beweist schon der ziemlich synonyme Gebrauch der Ausdrücke: Ton, Klang, Melodie, Harmonie, Akkord, Übergang, Modulation, der bei einem musiktheoretisch geschulten Musiker selbst in poetischer Sprache kaum möglich wäre. Nichtsdesto-

1) a. a. O. S. 172.
2) a. a. O. S. 163.
3) a. a. O. S. 58.

weniger wirkten Wackenroder's Ansichten auch hier fort[1]), die zweite Auffassung der Musiktheorie klingt in den Fragmenten Novalis' wieder.

Eine sehr bestimmt ablehnende Haltung zeigt Wackenroder zu jeder Art der Musikkritik. Die Anwendung von Erklärungen und nachfühlenden Beurteilungen der Musik stößt ihn ab[2]), der Konflikt zwischen Schaffendem und Publikum wurde schon berührt. Für einen kleinen Kreis von Verständnisvollen will Berglinger schaffen; ist dies nicht möglich, so zieht er die Musikpflege des Schweizerhirten der der Großstadt vor. Die Energie, mit der diese Sätze vertreten werden, nimmt wunder bei einem Menschen, der niemals ausübender Künstler gewesen ist.

Wir nähern uns schließlich der letzten bedeutsamen Position Wackenroder's, der von ihm erklärten Trennung von Phantasie und Schaffenskraft. Die Bestimmtheit, mit der so die schöpferische Phantasie gewissermaßen in Komponenten zerlegt wird, interessiert uns dabei weniger als die Annahme, jede derselben könne für sich allein im künstlerischen Menschen bestehen. Und in rührender Selbsterkenntnis setzt sich bei Wackenroder die Meinung fest, er selbst besäße nur Phantasie, nicht aber Schaffenskraft. Inwieweit dies entsprach, geht aus unseren Erörterungen über seine Persönlichkeit hervor, hier ist nur noch die Zurückhaltung zu erwähnen, die er aus demselben Grunde in seinen dichterischen Produkten beobachtete. Wenn wir auch den Mangel eines festen schriftstellerischen Systems in seinen Schriften wahrnehmen, so scheint uns dies nur ihren Titeln zu entsprechen, Eigenart und Wert der Schreibweise bleibt ihm trotzdem unbestritten. Seine eigene Zeit dachte nicht anders, ein Beweis ist Tieck, der Wackenroder's Stil frühzeitig outriert. Vielleicht ist durch die Beschäftigung mit der Musik und durch die gesteigerten Forderungen ihrer Komposition jene Erkenntnis befestigt worden.

Die erwähnte Trennung wirkt auch darin weiter, daß Wackenroder das musikalische Schaffen und das Genießen sehr streng auseinander hält. Ersteres erscheint ihm natürlich als das Höchste, was Menschen erreichen können; im Tone Beethoven's ruft er aus[3]):

»Nur Schaffen bringt uns der Gottheit näher, und der Künstler, der Dichter, ist Schöpfer! Es lebe die Kunst! Sie allein macht uns unseres Himmels würdig!«

Dem Schaffen gegenüber feiert er den Musikgenuß als den der religiösen Andacht am nächsten kommenden Zustand. Seine Art Musik aufzunehmen, hat er selbst fixiert[4]):

»Wenn ich ins Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweyerley Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele in diesem fortreißenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen Eindrücken. Dieses geistige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht zu lange aushält!« ... »Die andre

1) Vgl. Adler, a. a. O. S. 17.

2) Hier liegt ein offenbarer Widerspruch gegen Reichardts gerühmte *concerts spirituels* und deren Form vor. Die Stellen finden sich »Phantasien« a. a. O. S. 70 und 71.

3) Briefe a. a. O. XI, S. 236.

4) Briefe a. a. O. II, S. 173.

Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Ästhetiker nachdenken kann ....«

Der Einteilungsgrund, nach welchem diese bedeutsame Dichotomie vorgenommen wurde, ist ohne weiteres klar, ebensowenig bedarf die zweite Art einer Interpretation. Daß Wackenroder die erste unbedingt bevorzugt, erweist seine Überlegenheit als Musiker gegenüber zahlreichen Erscheinungen der romantischen Folgezeit. Es enthält in gewissem Sinne einen leisen Widerspruch, wenn die Bestimmungsstücke: Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung — Hingabe in diesen Strom von Empfindungen, koordiniert werden. Sollte unter ersterem wirklich ein rein formales Interesse verstanden werden, so könnte die Wirkung dieses Momentes bei einem Menschen von Wackenroder's Eigenart doch nur potenziell gedacht werden. Diese Definition zählt jedenfalls zu dem Bedeutendsten, das Wackenroder über Musik niedergelegt hat [1]). —

Die angeführten Punkte dürften für eine Wertung von Wackenroder's musikalischem Kunstideale vollkommen hinreichen. Man könnte sie übersichtlich in folgende Gruppen verteilen: 1. Der Gegensatz von Kunst und Leben. 2. Der Gegensatz von Phantasie und Schaffenskraft. 3. Das Religiöse in der Kunst. —

Nicht alle Einzelheiten erscheinen uns gleich verständlich: einige erhielten sich fort und sind auch heute noch von Wert, andere durchliefen eine umgestaltende Entwicklung, wieder andere muten uns ganz fremd an uud sind nur noch durch genaue Kenntnis jener Zeit zu erfassen. Es liegt jedoch auf der Hand, daß eine historische Wertung der Gesamtleistung eines Mannes völlig fehl ginge, würden in ihr solche Abstufungen wahrgenommen, die nur die Stellung unseres Augenblicks zu den in Rede stehenden Dingen bezeichnen. Hier ist es Zeit, wieder daran zu erinnern, daß wir jede der Ansichten Wackenroder's aus der vollen Persönlichkeit ihres Urhebers entwickelt sehen möchten.

Wackenroder schafft in einer Zeit, die an bedeutenden Erscheinungen überreich war. Aber er schafft abgeschlossen davon; nur die Kunst war die Brücke, auf welcher Äußeres zu ihm gelangen konnte. Geschieht dies einmal, trifft ihn ein Eindruck von besonderer Stärke, so wird er lebhaft und tätig. Mit der ganzen Innigkeit seines Wesens ergreift er ihn, umgibt ihn verarbeitend mit den Gestalten seiner Phantasie, um schließlich eine ganz individuelle Meinung daran zu knüpfen. Doch vollzieht sich dies nicht in beschaulicher Ruhe: den größten Wert erhält seine Kunstbetrachtung durch die enge Verbindung, die zwischen ihr und den Lebensschicksalen dieses eigenartigen Mannes bestand.

---

1) a. a. O. folgt auf die Darlegung der zwei Arten eine gleichfalls ungemein wert- und wirkungsvolle Wiedergabe des Eindrucks, den Zwischenaktmusik auf ihn ausübte. Der Genuß derselben fällt durchaus in die zweite Art: das Drama, durch die Musik unterbrochen, wächst nichtsdestoweniger in diese hinein; noch bei dem Vorspiele ist ihm passives Hören möglich, in den Zwischenspielen aber waltet seine Phantasie.

Gearbeitet hat aber Wackenroder an seiner Kunstbetrachtung niemals; er gab alles so, wie er es fühlte, wie es vor ihm auftauchte, in »Phantasien«, in »Herzensergießungen«. In seinem Kunstideale ruht darum nicht das Ideal einer geistigen Arbeit, sondern wenn man sich so ausdrücken darf, das Ideal einer Seelenstimmung. Der Unterschied berührt am schärfsten, wenn man es versucht, Wackenroder mit den musikalischen Klassikern in Zusammenhang zu bringen. Wenn Mozart, wenn Haydn über Musik spricht, so hören wir das Resultat einer Erfahrung, einer Arbeit, vollends bei Beethoven, der stets den souveränen Gegenpol zu unserem Manne bildet. Wackenroder ist unerfahren; seine Jugend tritt umso rührender hervor, je ernster und aufrichtiger er wird.

Eine objektive Wertung Wackenroder's von dieser Erkenntnis des Persönlichen aus muß an und für sich stark positiv ausfallen. Die Bedeutsamkeit des von ihm Vorgebrachten leuchtet auch der flüchtigen Beobachtung ein, durch das Individuelle und mit größter Innerlichkeit Durchlebte stellt er ohne Zweifel einen positiven Wert im Bilde seiner Zeit dar.

Wesentlich schwieriger wird aber die Wertung, wenn darauf nach der Wirkung Wackenroder's gefragt, seine Zeit also als Glied in der historischen Folge betrachtet wird. Die Kunstanschauung, welche Ergebnis einer geistigen Arbeit ist, wirkt direkt, wird fortentwickelt, findet Anhänger und Gegner. Jene Kunstanschauung hingegen, die auf dichterischer Stimmung und subjektivem Urteil beruht, wirkt nur indirekt, indem zugleich mit ähnlichen Bedingungen auch verwandte Äußerungen bei anderen Persönlichkeiten aufzudecken sind. Wie mit der Mehrzahl seiner Zeitgenossen ist auch der Zusammenhang Wackenroder's mit der Folge ein ideeller.

Im allgemeinen kann gesagt werden, daß sich die Folgezeit durch Aufnahme praktischer Interessen gegen Wackenroder abhebt. Jene Fundamente der Kunstanschauung, die wir bei ihm so wesentlich fanden, die Subjektivität, die Innerlichkeit, die Hingabe an Eindruck und Stimmung blieben zwar wirksam, es traten aber andere Momente hinzu, die nach und nach umgestaltend wirkten. Der Vorliebe für das Volkstümliche und der Vorliebe für die Oper, welche die spätere Romantik kennzeichnen, mußte Wackenroder's vornehm-singuläres Kunstideal und seine Wendung zum Religiösen schließlich fallen. Umso bemerkenswerter, wenn Züge, die direkt ihm entlehnt zu sein scheinen, noch in weit späterer Zeit auftauchen.

Die berührte Fortentwicklung ist schon bei Tieck sehr deutlich wahrzunehmen. Tieck ging aus Wackenroder's Manier, in die er sich anfangs so gut einzuleben verstand, sehr bald heraus. Der Verkehr mit Musikern dürfte es für ihn mit sich gebracht haben, daß sein Urteil über Musik nach und nach objektiver wurde. Schon die Rahmengespräche des »Phantasus« reden von der Kirchenmusik in einem neuen Tone, wie das Interesse für diese hier ja auch von anderer Seite her angeregt worden war. Seine spätere Novellendichtung nähert sich, wenn von musikalischen Dingen gehandelt wird, bisweilen dem Ausdrucke Wackenroder's, doch überwiegen die angeführten praktischen und objektiven Interessen[1]).

---

1) Tiecks Novelle »Musikalische Leiden und Freuden« gemahnt nur noch vereinzelt — etwa in einzelnen Aussprüchen des Enthusiasten — an den Freund; der Graf hingegen, dem Musik und Leben ineinanderfließen, ist ein starker Gegensatz zu Wackenroder.

Für uns, die wir Wackenroder's musikhistorische Bedeutung festzustellen beabsichtigen, wird vor allem sein Verhältnis zu E. T. A. Hoffmann[1]) von besonderem Interesse sein. Denn dieser, eine an und für sich verwandte Natur, vermittelte, obwohl einer relativ späteren Zeit angehörend, Wackenroder's Ansichten nach beiden Seiten hin, den Dichtern und den Musikern. Überall, wo er frei von jedem praktischen Einschlag spricht, wo er über Musik gewissermaßen phantasiert, den Gefühlsgehalt derselben lobt, kurz sich dem Subjektiven überläßt, nähert sich seine Diktion der Wackenroder's bedeutend. Aber Hoffmann stand viel zu fest im Leben, war viel zu sehr selbst Musiker, als daß er bei diesem Standpunkte halt gemacht hätte. Sein Urteil geht aus der Allgemeinheit und Unbestimmtheit heraus; er gibt ja sogar Notenbeispiele in seinen Texten. Einer Trennung von Kunst und Leben, dann der Reflexion über das Schaffen, die Wackenroder's vornehmstes Gebiet ist, wird Hoffmann gar nicht oder wenigstens lange nicht in dem Maße zugestimmt haben.

Einen Standpunkt scheinen die beiden gleichwohl gemeinsam zu haben: die Vorliebe für Kirchenmusik. Nichts Interessanteres, als Wackenroder's drei Arten und Hoffmanns Aufsatz: »Über alte und neue Kirchenmusik« dahingehend zu vergleichen. Hoffmann geht sogar einen Schritt weiter und erklärt die religiöse Musik für die eigentlich ursprüngliche, welche Stellung jener noch der Tanzmusik zugewiesen wissen wollte. Aber Hoffmann leiten auch hier eine Menge neu hinzugekommener Momente, es ist nicht zu vergessen, daß seine Hauptstärke auf dem Gebiete der dramatischen Musik lag, ferner, daß er ein geschickter und scharfsinniger musikalischer Kritiker gewesen ist. Seinem Urteile, das sich nicht lange bei dichterischen Umschreibungen aufhält, verfällt denn auch, allerdings mit einigen großen Ausnahmen, fast die ganze neuere Kirchenmusik[2]).

Es ist schließlich noch unsere Aufgabe, Wackenroder mit den musikalischen Persönlichkeiten seiner Folge in Zusammenhang zu bringen, wobei uns wieder jene Erkenntnis leitet, mit der wir seine Wirkung auf die Folge als indirekte bezeichnet haben. Es muß genügen, bei jenen Persönlichkeiten Züge aufzudecken, die wir auch in Wackenroder's künstlerischem Naturell feststellten. Diese Bindeglieder, die gewissermaßen in den Phänomenen jener ganzen Zeit ihren Grund haben, gehen am besten aus Hettner's[3]) Darstellung hervor. Hettner hebt die Unterschiede hervor, welche die romantischen Dichter von den romantischen Musikern trennen, und erklärt lakonisch, die Dichter hätten gewußt, die Musiker (Weber) aber gekonnt, was sie wollten[4]).

Aber wenn auch tatsächlich das positive Schaffen als gewaltiger geistiger Faktor Wackenroder von diesen Männern trennt, jene seelischen Stimmungen, jene feinsten Züge künstlerischen Naturells, die wir eben bei ihm so wesentlich fanden, sind auch bei ihnen wiederzuerkennen.

---

1) Vgl. Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Leipzig 1894. S. 38 u. a. m.

2) Es ist ungemein bemerkenswert, wie Hoffmann, der ja sonst durch einen solchen Grad von impulsiver Phantastik hervorsticht, kühl und kritisch über Musik zu denken versteht. Wackenroder gegenübergehalten erscheinen die Verhältnisse hier gerade umgekehrt.

3) H. Hettner, Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts, Braunschweig 1870, Dritter Teil, III, 2.

4) a. a. O. Kap. 9, S. 512.

Carl M. von Weber mag tatsächlich in seiner scharf umgrenzten Persönlichkeit Hettners Wort im vollsten Sinne rechtfertigen, doch lassen zwei andere unter den romantischen Musikern, obwohl einer späteren Zeit angehörend, deutlich den ideellen Zusammenhang mit unserem Dichter erkennen.

Der eine ist Louis Spohr. Bei ihm finden wir Wackenroder's Innigkeit wieder, auch jene subtile Seelenstimmung kündigt sich bisweilen an. Seine Memoiren spiegeln eine Natur, die mit der Wackenroder's in manche Parallele zu stellen ist.

Der andere aber ist Robert Schumann[1]). Er verkörpert, auch über Hoffmann weit hinausgehend, Wackenroder's Phantasie vom höheren Standpunkte des bewußt gestaltenden Künstlers. Seine Persönlichkeit ist freilich viel zu reich, um Züge vom Gepräge Wackenroder's noch als besondere erkennen zu lassen, wie das bei Spohr noch möglich ist, aber jene subtile romantische Seelenstimmung ruht auch in ihm. Seine schriftstellerischen Werke in ihrer wunderbaren Intimität, vor allem die Jugenddichtungen und -briefe, legen den Gedanken an die Diktion Wackenroder's außerordentlich nahe.

Die romantischen Musiker haben Wackenroder's musikalisches Ideal verwirklicht, sie fanden das »Bestimmte, Unbekannte« seiner Träume, sie lösten jenen Konflikt, dem er noch zum Opfer fallen mußte.

Wackenroder hat das musikalische Ideal in der Kirchenmusik erblickt, im Fortschreiten zu einer Musik der Andacht, die die Loslösung vom Leben bedeuten sollte. Eben dies aber war den romantischen Musikern fremd. Sie fühlten Wackenroder's Idealismus in sich, aber jenen pessimistischen Zug vermochten sie nicht lange zu bewahren.

In der Rückkehr zum Leben fanden die romantischen Musiker Wackenroder's Ideal, hoben sie seine Tragik auf, erreichten sie das göttliche Schaffen, nach dem er sich vergeblich hatte sehnen müssen.

Aber in diesem Fortschreiten von halbbewußter, wehmütiger Ahnung zu tätigem, heiteren Erreichen liegt eine Gewähr für die Größe seiner Erscheinung.

Die Musik in Basel.

Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Von

Karl Nef

(Basel).

Nachstehende knappe Geschichte der Musik in Basel ist das Ergebnis mehrjährigen Quellenstudiums. Dabei kam es mir nicht darauf an, das Material vollständig zu erschöpfen, sondern ich bemühte mich, möglichst

1) In einem ungemein ansprechenden Bilde nennt Adler (a. a. O. S. 18) den jungen Schumann einen Zögling Berglingers und Kreislers. Fürwahr, Wackenroder wäre kein übler »Eusebius«.

übersichtlich und im Zusammenhang die musikalischen Leistungen Basels darzustellen. Für eine erschöpfende Geschichte scheint mir die Zeit noch nicht gekommen zu sein, eine solche hätte auch das einen neuen Aufschwung bringende 19. Jahrhundert eingehend zu berücksichtigen, auf das ich nur noch andeutungsweise eingegangen bin. Auch werden noch verschiedene Einzelheiten besser aufzuhellen sein. Die Lokalgeschichte wird in der Schweiz und in Basel besonders eifrig gepflegt, dabei aber die Musik meist noch als Aschenbrödel behandelt; ich hoffe, durch die nachstehende Zusammenstellung die Lokalhistoriker dazu anzuregen, der Tonkunst mehr Beachtung zu schenken, die doch immer und überall im Geistesleben eine wichtige Rolle gespielt hat. Im übrigen wird man, wenn auch in Basel eigentlich große Leistungen fehlen, doch zugeben, daß auch in diesem Fall die Erschließung der lokalen auch für die allgemeine Musikgeschichte Wert hat. Die Arbeit (zuerst als Vortrag benützt) möchte natürlich auch dem Laien verständlich sein, und darum wird der Eingeweihte einige zur Verbindung und Orientierung eingefügte Mitteilungen von Bekanntem entschuldigen.

Von Vorarbeiten sind namentlich zu nennen die beiden Geschichten des Basler Musikerkollegiums von Dr. A. Wölfflin (Basl. Beiträge VII) und P. Meyer (Basl. Jahrbuch 1884 und 1890), S. C. G. Riggenbach's »Kirchengesang zu Basel« (Beiträge IV) und J. Richter's Katalog der Musiksammlung auf der Universitätsbibliothek in Basel (Beil. zu den Monatshft. f. Musikgesch. 1892). Die übrige Literatur findet man in den Anmerkungen zum Text. Für Überlassung von Aktenauszügen bin ich Herrn Dr. Th. Burckhardt-Biedermann zu besonderm Dank verpflichtet, der auch in seiner »Geschichte des Gymnasiums zu Basel« 1889 das Musikalische mit gleicher Sorgfalt wie das übrige behandelt. Einige kleine Entlehnungen aus einem eignen Aufsatz »Basel in der Musikgeschichte« (Sonntagsblatt d. Allgem. Schweizer Zeitung, 1902, Nr. 21 u. 22), der auf einen lokalen Leserkreis beschränkt blieb, wird man mir zugute halten.

In der Basler Musikgeschichte kann man folgende Perioden unterscheiden: Mittelalter, Blütezeit unter dem Einfluß des Humanismus, Rückschlag durch die Reformation, Erwachen neuen Lebens durch die Gründung des Musikkollegiums (1692), 19. Jahrhundert (Gründung der großen Gesangvereine usw.).

Für das Mittelalter fließen die Quellen nur dürftig; aus kleinen Steinchen nur läßt sich ein Mosaikbild herstellen, das wohl oder übel lückenhaft bleibt. Die erste Persönlichkeit, die in der Geschichte Basels machtvoll hervortritt, der Bischof Haito (807—823) hat sich schon große Verdienste um die Musik erworben. Karl der Große, in allem Einheit in seinem großen Reiche anstrebend, erzwang sie auch im Kirchengesang, indem er den lateinischen Choralgesang der römischen Kirche zur allgemeinen Einführung brachte. Unter den Bischöfen, die ihn unterstützten, war Haito einer der eifrigsten. Er verlangte in seinen geistlichen Verordnungen[1]), daß die Priester, wie die andern liturgischen Schriften, auch

1) *Monumenta Germaniae. Legum sectio* II, *Capitularia* 1. 362. Deutsch bei

das Gesangbuch, das Antiphonar, kennen müßten; wenn einer es an diesen Punkten an sich fehlen lasse, werde er schwerlich den Namen eines Priesters behalten.

Von frühester Zeit an war also in der Basler Kirche auf eine würdige Pflege des Gesanges Gewicht gelegt. Diese ist später, für das 13. Jh. verbürgt durch die Statuten des Domstifts vom Jahre 1289[1]. Danach hatte der Dekan die Oberaufsicht über den Chor. Der Kantor mußte dafür sorgen, daß an allen Sonn- und Festtagen die ihnen entsprechenden Gesänge zur Ausführung kamen, und in der Domschule war die Ausbildung im Gesang eine Hauptsache. Beim Examen, das der Ordination der Priester vorausging, folgte die vom Kantor abgenommene Prüfung im Gesang als zweites Fach unmittelbar nach der Sittenlehre. Entsprechend behauptete dieser auch an den Schulen zu St. Leonhard und zu St. Peter eine wichtige Stellung.

Das Amt des Kantors am Peterstift war in den sechziger Jahren des 13. Jh. von dem Leutpriester Reinher von Haslach gestiftet und begabt worden[2]. Die Schule zu St. Peter stand in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis vom Münster; in der zweiten Hälfte des 13. Jh. wurde bestimmt, daß täglich einer ihrer Schüler den Gesang im Münster unterstützen sollte. An St. Peter wurde das Fest der h. Ursula und ihrer 1100 Jungfrauen mit besonderem Glanz gefeiert, für die Einübung eines neuen Offiziums zu diesem Fest (*pro informatione scolarium ad novam historiam*) erhielt der Kantor infolge einer Stiftung 13 Denar[3]. In Urkunden werden folgende Namen von Sängern erwähnt (Hugo, *cantor* 1245, Erckenfried von Rixheim, *cantor Basiliensis* 1251, 1273, 1275, Magister Konrad, Sänger von Zürich, 1273, Magister Heinrich, *cantor sancti Petri Basiliensis* 1278, Dietricus, *cantor Basiliensis* 1283, Rudolphus, *cantor* 1305, Ludwig von Thierstein, *cantor* 1318, 1341 und 1361, Rudolff *der Münch*, *der senger* 1366 und 1370, Johans *Münch* von Landskron, *senger* 1385, Hartmann, *Münch* von Münchenstein, *senger* (des Basler Domes) 1408 und 1412, Johannes de Rheno, *cantor* 1451, Berchthold von Küenfels und Ludwig von Eptingen, Ministranten und Sänger bei der feierlichen Messe zur Intronisation des Abtes Arnold von Rotberg 1491, Bernhard Molitor, Kantor zu St. Peter 1491 und 1505[4]).

R. Thommen »Basler Annalen«. Basl. Beitr. N. F. XV. 256. — Vgl. auch P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen. Freiburg 1901. 241.

1) Abgedruckt im Basler Urkundenbuch III. 329 ff.

2) Basler Urkundenbuch III. 339 u. 363 ff..

3) Basel im 14. Jahrhundert. Fechter, Topographie. 1856. 94.

4) Basl. Urkundenbuch II—V. und Trouillat, *Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle.*

Im 15. Jh. besoldete die Stadt nach dem Zeugnis des Äneas Silvius von 1430 einen öffentlichen Lehrer für die fahrenden Schüler, der die Anfangsgründe der Grammatik, Logik und der Musik zu lehren hatte.

Die Pflege des Kirchengesanges bekunden ferner in der Universitätsbibliothek aufbewahrte Choralwerke des 15. Jh. aus dem Kleinbasler Kartäuser und dem Dominikanerkloster, sowie theoretische Traktate, deren ältester ins 13. Jh. zurückreicht. Die Ordensregel der in Basel ansässigen Augustiner, Dominikaner und Franziskaner schrieb bekanntlich überhaupt die Gesangspflege nachdrücklich vor. Ein deutscher Traktat aus dem 15. Jh. über die Mensuralmusik läßt auf die Pflege der mehrstimmigen Musik schließen. Verschiedene Übersetzungen lateinischer Kirchenhymnen zeigen, daß auch bei uns schon vor der Reformation deutscher Kirchengesang gepflegt wurde[1]).

Im 15. Jh. hat Basel einen Musiktheoretiker namens Andrechin hervorgebracht. Er diente unter verschiedenen Fürsten; Adam von Fulda, der seiner Erwähnung tut, bemerkt jedoch, er sei nur unter Ignoranten für einen großen Musiker gehalten worden[2]).

Schon gegen Ende des Mittelalters ertönte Orgelspiel in den Kirchen Basels. Die Orgeln sind aus dem Orient in unsere Gegenden gekommen, die ersten als Geschenke an Pipin und Karl den Großen. Zuerst wurden sie als Hausinstrumente in den Palästen der Fürsten verwendet, erst im 13. Jh. bürgern sie sich in den Kirchen ein. An Pfingsten 1303 erklang zum erstenmal im Basler Münster eine Orgel, bald gab es sogar ihrer zwei, eine kleinere im Chor und eine größere im Schiff[3]). Der Erbauer der ersten Orgel war wahrscheinlich der als *organorum artifex* bezeichnete Magister Raspo aus Frankfurt, für dessen Seelenheil die Chorherren jährlich eine Jahrzeit feierten. Eine Erneuerung der großen Orgel nahm im Jahre 1474 Meister Georg Falw aus Ulm vor. Doch scheint seine Arbeit bald den Bedürfnissen nicht mehr entsprochen zu haben; um so größere Befriedigungen gewährten die Verbesserungen, welche 1484 Mathias Kern aus Straßburg anbrachte. Seine Arbeit fand beim Domkapitel so großen Beifall, daß ihm dieses zu den 138 Pfund, mit dem es ihm seine Arbeit bezahlte, als Trinkgeld noch 30 Goldgulden und seiner Frau und seinen Kindern jedem Teil zwei Goldgulden schenkte. Bei der Erneuerung durch Falw hatte der Maler des Baues Johann Baldruff den Auftrag erhalten, die Orgelflügel zu malen. Seine Arbeit wurde kurz vor der Reformation noch ersetzt durch die bekannten Ge-

---

1) Vgl. den Katalog von Richter, ferner P. A. Schubiger, Die Pflege des Kirchengesangs u. der Kirchenmusik in d. deutsch. kathol. Schweiz. Einsiedeln 1873. J. Wolf, *Anonymi cujusdam Codex Basiliensis.* Vierteljsch. f. Mw. IX.

2) Gerbert, *Scriptores* III. 347.

3) Fechter, D. Basl. Münster. Neujahrsblatt 1850.

mälde Hans Holbein's, die heute noch restauriert im Basler Museum aufbewahrt werden.

Daß die Orgel im Münster benützt wurde, wissen wir aus den Beschreibungen des Gottesdienstes beim Konzil durch den Chronisten Wurstisen. So berichtet er z. B., daß nach der Papstwahl im Jahre 1440 ein »fröhlicher Hymnus gesungen und georgelt« worden sei. Das ist so zu verstehen, daß Gesang und Orgelspiel miteinander abwechselten, die Begleitung des Gesanges durch die Orgel ist erst in späterer Zeit aufgekommen.

Wie im Münster stand auch in der Martinskirche schon in früher Zeit eine Orgel. Dort wurde 1451 eine neue Orgel samt Werk um den Preis von 200 Gulden erbaut[1]). Ebenso sind im 15. Jh. Orgeln bezeugt im St. Peterstift und im Predigerkloster.

Gegen Ende des 15. Jh. hat Basel einen hervorragenden Orgelbauer hervorgebracht in Hans Tugi oder Stucki (er führte beide Namen), Sohn des Basler Büchsenmeisters[2]). Eine große Anzahl Orgeln in und außerhalb Basels wurde von ihm erbaut oder erneuert. 1482 verdingte das Basler St. Peterstift »dem bescheiden meister Hansen Tugy von Basel, dem orgelen macher«, seine Orgel zu reformieren, wieder zu machen und zu stimmen für den Preis von 21 Pfund. Gegen Ende des Jh. wurde ihm vom gleichen Stift für 80 rheinische Goldgulden der Neubau einer Orgel übertragen, und zwar sollte er sie erstellen »nach einem muster und werck, so (er) meister Hans Tugy yetz nüwlich zu Menntz gemacht«. Ebenso übertrug ihm das Predigerkloster um die Summe von 60 Gulden den Neubau einer Orgel, da die bisherige »brästung halb« abgetan werden mußte. Nachdem »das werk genugsamlichen durch ersame fromme heren geistlich und weltlich, ouch burgere versucht und probiert, sölichs gerecht geben und finden«, erhielt Tugy vertragsgemäß außer dem Honorar ein Geschenk, mußte aber noch vier Jahre Garantie leisten. Für eine Orgel, die er im Kloster Maria Magdalena zu den Steinen in Basel im Jahre 1510 vollendete, erhielt er 70 Gulden.

Ehrenvolle Aufträge wurden dem Basler Meister nach auswärts zuteil. 1489 mußte er im Dom zu Konstanz die Orgel errichten. Bei dieser Gelegenheit stellte ihm der Rat von Basel das schöne Zeugnis aus, daß man von Stucki anderes »nit vernommen, denn was werck er gemacht, menglich davon begnügen gehept habe«. 1517 erhielt er den Auftrag, die Orgel im Münster zu Bern zu erneuern. Glänzende Geschäfte scheint Tugy aber trotz der zahlreichen Aufträge nicht gemacht zu haben, denn

1) Fechter, B. im 14. Jh. 12.

2) Dr. Ad. Fluri, Orgel u. Organisten in Bern vor der Reformation. Bern 1905. 90 ff.

1520 wurde sein Gut »von anrufens wegen siner schuldvorderer« amtlich inventarisiert.

Ein »in massen geschickter und hochberümbter« Organist (daneben auch Orgelbauer) war Kaspar Reuter aus Basel. Als er 1514 am Berner Münster angestellt werden sollte, sorgten die Chorherren, er werde sich mit der gewöhnlichen Besoldung nicht begnügen lassen, und schafften ihm eine höhere Einnahme. Er war aber ein Künstler leichten Blutes und mußte wegen seines Schuldenmachens schon am 30. Mai 1515 wieder entlassen werden.

Werfen wir den Blick auf die weltliche Musik, so ist vorauszuschicken, daß im Mittelalter der Staat für Befriedigung musikalischer Bedürfnisse sorgte. Wie alle Städte unterhielt auch Basel eine sogenannte Stadtpfeiferei, ein ständiges kleines Blasorchester[1]). Dieses war gehalten, an allen Feiertagen öffentlich aufzuspielen. Gewöhnlich geschah das »nach Imbiß« auf dem Rathaus; zur Sommerszeit jedoch nach dem Nachtmahl auf der Rheinbrücke. Wir erfahren dies aus dem Eid, den die Pfeifer und Trompeter im 15. Jh. zu schwören hatten. Wohl erst später kam die Sitte auf, morgens und abends vom Turm herab geistliche Lieder zu blasen; erhalten hat sie sich lang, bis ins 18. Jh. hinein.

Zum erstenmal erwähnt werden die Stadtpfeifer 1385. Von Anfang an dürften es ihrer vier gewesen sein. Man unterschied zwischen Pfeifern, die Holzblasinstrumente, Schalmeien oder Flöten bliesen, und Trompetern. Basler Trompeten aus dem 16. Jh. werden im Historischen Museum aufbewahrt, eine kleine Relieffigur am Spalentor ist vielleicht das Porträt eines Basler Stadtpfeifers[2]).

Aus dem 16. Jh. sind die Anstellungsurkunden einiger Musiker erhalten, die nun als Turmbläser bezeichnet werden. Besonders interessant ist, daß von den Brüdern Jakob und Valentin Wick aus Ulm der eine als »Hochbläser«, der andere als »Zuhalter« bezeichnet wird. Ein leichter Patron war der Trompeter Hans Streif, der 1545 nach bloß zwanzigwöchigem Dienst von einem erbetenen Urlaub »unbetrachtett siner eer und eides nit me widerkommen.«

Im 16. Jh. führten die Fürstlichkeiten auf ihren Reisen ihre Spielleute mit sich, und in üblicher Weise bedachte der Rat diese wie das übrige Gefolge mit Geldgaben. Beim Empfang Kaiser Friedrichs am 8. September 1473 wurde den *pfiffern und trumpeteren* 10 Gulden, bei demjenigen des römischen Königs Maximilian am 13. April 1493 denselben ebensoviel gegeben, sogar bei »Abholung des Bruder Fritschius«, der bekannten Fastnachtspuppe, die die Basler den Luzernern im Scherz ge-

1) Belege zum nächstfolgenden, Sammel-Bände d. I. M. G. X. 395 ff.

2) Abbildung i. d. Festschrift d. Schweiz. Musikzeitung zur 39. Tonkünstlerversammlung in Basel 1903.

stohlen hatten und die letztern mit großem Pomp zurückholten, erhielten die Spielleute mit dem übrigen Hofstaat des großen Narrenzuges ihr Teil.

Diese Mitteilungen, wie diejenigen über die Orgeln haben uns bereits ins 16. Jh. hineingeführt, namentlich die emsige Tätigkeit auf dem Gebiet des Orgelbaues im 15. und 16. Jh. lassen auf einen regeren Musikbetrieb schließen. In der Tat brachte die führende Geistesbewegung, der Humanismus, der Tonkunst einen großen Aufschwung, an dem auch Basel Anteil hatte. Die im Jahre 1460 gegründete Universität und die aufblühende Buchdruckerkunst machten unsre Stadt zu einem Mittelpunkt der humanistischen Bewegung. An der Universität selbst war die Musik ein Lehrfach, wenn auch nur ein untergeordnetes. Unter den Vorlesungen, die für die Erlangung des Magister-Grades an der Artistenfakultät vorgeschrieben waren, wird an letzter Stelle angeführt »*Item musica, si legantur*«[1]). Auch aus den Gehaltsansätzen für die Professoren kann man entnehmen, daß die Musik als untergeordnet betrachtet wurde. Bei einer Neuordnung, die allerdings erst in das Jahr 1561, also in die Zeit nach der Reformation fällt, wurden als Gehalt für die Professoren der Artistenfakultät 70 oder 60 Gulden angesetzt, für den Lehrer der Musik jedoch nur 16 Gulden, für den des Gesanges nur 6 Gulden. Bei der Einführung von Fleißgeldern (Zulagen) 1589 blieb der Lehrer der Musik (mit dem des Hebräischen) davon ausgenommen[2]). Die Musik erscheint wie manches andere in der Artistenfakultät als ein Überbleibsel aus dem Mittelalter. Dieses bezweckte in seinen höheren Schulen fast ausschließlich die Ausbildung von Geistlichen, und für diese war neben der Kenntnis der lateinischen Sprache diejenige des Gesanges das Wichtigste. Man faßte die dem Quadrivium eingereihte Musik als eine Wissenschaft auf, lehrte sie aber doch hauptsächlich auch als Kunstfertigkeit. Ähnlich wird es an der Universität gewesen sein, Musikwissenschaft im modernen Sinne gab es noch nicht.

Das Fach scheint immerhin an der Basler Universität zu einer gewissen Blüte gelangt zu sein. Dafür sprechen zwei gedruckte Lehrbücher, die, wie auf beiden ausdrücklich gesagt ist, zum Gebrauch an der Universität veröffentlicht wurden. Es sind das »*Lilium Musice plane*« des Nürnbergers Michael Keinspeck, das in mehreren Auflagen, zum erstenmal 1496 erschien, und die »*Clarissima plane atque choralis musice interpretatio*« des Daniel Balthasar Praspergius aus Mersburg von 1507. Beides sind Kompendien der damaligen Musiktheorie mit besonderer Berücksichtigung der Einführung in den gregorianischen Choralgesang.

Im Jahre 1514 kam der größte deutsche Musiktheoretiker seiner Zeit,

1) W. Vischer, Gesch. d. Universität Basel von der Gründung 1460 bis zur Reformation 1529. Basel 1860. 153 ff.

2) R. Thommen, Gesch. d. Universität Basel 1532–1632. Basel 1889. 49.

Glarean, nach Basel. Wenn er auch nicht an der Universität lehrte, so stand er doch mit den Gelehrten und Studenten in engster Verbindung und übermittelte sein Wissen in privaten Vorlesungen. In Basel veröffentlichte er seine hervorragenden theoretischen Werke: *Isagoge in musicen* 1516 bei Frobenius und das *Dodecachordon* 1547 bei Henricpetri, ferner eine Druckausgabe der Schriften »*De musica*« von Boetius 1546. Seine Hauptleistung ist das *Dodecachordon*, deren Originalität in der Verbindung mittelalterlicher Musiktheorie mit dem Geist und der Bildung des Humanismus ruht. Glarean irrt zwar, wenn er seine neue Lehre auf die antike Theorie, wie sie bei Boetius zusammengefaßt ist. zurückführt; aber richtig war sie an sich dennoch. Das Wesentliche ist die Aufstellung von zwölf Tonarten gegenüber den acht des Mittelalters, welche zwölf in der Praxis längst im Gebrauch, theoretisch aber noch nicht anerkannt waren. Die zwei Haupttonarten, die Glarean dem System neu einfügte, *C*dur und *A*moll, waren bekanntlich dazu berufen, dem modernen Tonsystem die Grundlage zu geben. Als Geschichtsquelle erhält das *Dodecachordon* noch einen besonderen Wert durch die zahlreichen Kompositionen verschiedener Meister, die Glarean als Beispiele aufnahm.

Glarean's Bücher waren nicht die einzigen musikalischen, die in Basel gedruckt wurden; schon lange vor ihm arbeiteten die regsamen Basler Offizinen im Dienst der Tonkunst. Zuerst waren es Kirchengesangbücher, die hier vervielfältigt wurden[1]). Von vielen sind vor allem zu nennen zwei Missalien: *Missale Basiliense Gaspari de Rheno episcopi Basiliensis,* gedruckt 1480 von Bernhard Riedel, und ein *Missale jussu Ottonis Constantiensis episcopi editum* von Peter Koellicker 1485. Dann folgen das *Graduale Basiliense* und eine *Agenda parochialium ecclesiarum* und noch ein *Graduale*, die im Jahre 1488 von Michael Wenszler und Jacob von Kilchen gedruckt wurden; die Agenda entstand auf Veranlassung des Basler Konzils und wurde von Doktoren der Universität ediert. Diese ausgezeichnet schönen und genauen Drucke sind für die Geschichte des Notendruckes von Wichtigkeit. Sie sind Beispiele des Druckes mit beweglichen Typen vor Petrucci, der als Erfinder dieser Druckart gilt, d. h. diese Drucke zeigen, daß Petrucci nicht kurzweg als Erfinder bezeichnet werden darf, sondern sein Verdienst besteht darin, daß er für die Vervielfältigung der komplizierten mehrstimmigen Figuralmusik den Druck mit beweglichen Typen anwenden lehrte, der für den einfachen einstimmigen Choralgesang schon in Gebrauch war[2]).

Wenszler und Kilchen ließen noch ein Antiphonarium folgen. Eine

1) D. Stockmeyer und B. Reber: Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte. 1840.

2) P. A. Schubiger, a. a. O. 59.

Reihe von Kirchengesangbüchern druckte ferner Jacob von Pfortzheim: 1409 ein *Officium*, 1510 je ein Augsburger *Missale* und *Graduale*, im gleichen Jahre noch ein Brixener, ein Verdener und ein Brandenburgisches *Missale*. Adam Petri gab ein deutsches *Plenarium* heraus, das zweimal, 1514 und 1516, aufgelegt wurde.

Von den verschiedenen theoretischen Werken, die in Basel gedruckt wurden, das wichtigste ist die »*Musica getutscht*« (verdeutscht) des Sebastian Virdung, Priester von Amberg, die 1511 in Basel erschien. Dieses älteste bekannte Lehrbuch der Instrumentalmusik verbreitet sich über alle Zweige derselben, es ist reichlich mit illustrierenden Holzschnitten versehen und darum heute noch eine äußerst wichtige Geschichtsquelle[1]).

Weiter sind anzuführen J. Gerson, *De canticorum originali ratione* 1489, G. Reischius, *De principiis musicae* 1508 und *De musica* 1523, G. Faber, *Musices practicae erotematum* 1552. Als ein typographisch besonders schönes Werk aus etwas späterer Zeit sei noch genannt die *Nova musices Organicae Tabulatura* des Würzburger Organisten Johann Woltz von 1617. Die eigenartige Notenschrift der sog. deutschen Orgeltabulatur ist von dem Drucker Joh. Seb. Genath äußerst scharf und genau wiedergegeben. Endlich seien genannt: J. G. Grosse, *Compendium musices* 1620, U. J. J. Wolleb, *Rudimenta musices figuralis* 1642.

Aus dieser eifrigen Betätigung der Buchdrucker allein könnte man schon auf ein reges Interesse der Zeit für die Musik schließen. In der Tat brachten ihr die Humanisten selbst warme Liebe und Verehrung entgegen. In keiner andern Periode standen Gelehrte und Musiker in so regem herzlichen Verkehr miteinander wie zur Zeit des Humanismus. Luther's bekannte Musikliebe war keine Ausnahme, sondern die Regel. Zwingli spielte die Laute und erfand die Melodien zu seinen geistlichen Liedern selbst. In der Briefsammlung des St. Galler Reformators Vadian finden sich zahlreiche Musikerbriefe, die von nahen Beziehungen zwischen Humanisten und Tonkünstlern Zeugnis ablegen. Von den deutschen Führern der humanistischen Bewegung wären Reuchlin und Celtis als Förderer musikalischer Bestrebungen zu nennen. Am glänzendsten verkörperte das Doppelinteresse der schon genannte Glarean. Die Musikliebe erwuchs bei den Humanisten als natürliche Frucht aus ihrem Studium der Antike. Sie wollten das klassische Altertum nicht nur erforschen wie der heutige Philologe, sondern neu beleben, weil ihre Vorbilder der Musik höchste Verehrung entgegen brachten, entflammten sie sie in gleicher Begeisterung. Daß die griechische und die Musik ihrer Zeit nicht die gleiche war, kümmerte sie nicht; auf den Geist kam es ihnen an und nicht auf den Buchstaben.

1) Faksimile-Neudruck von Eitner, 1882. Publ. d. Gesellsch. f. Musikforschg.

Neben Glarean bietet Basel noch andere Beispiele dieses fruchtbaren Verhältnisses. Hauptsächlich ist Bonifacius Amerbach (1495—1562) zu nennen. Das glänzendste Zeugnis seiner Musikliebe ist die in der Universitätsbibliothek aufbewahrte Sammlung seiner Musikalien. Sie umfaßt in zahlreichen Manuskripten und Drucken mehrstimmige Gesangwerke und Kompositionen für Orgel oder Klavier. Unter den erstern ist hauptsächlich vertreten das deutsche mehrstimmige Lied, das damals in seiner höchsten Blüte stand. Darunter findet sich eine große Anzahl Lieder von Ludwig Senfl, dem größten Genius seiner Zeit, der nach Minervius in Basel, nach Glarean in Zürich geboren wurde. Die Forschung spricht heute Zürich die Ehre zu, die Vaterstadt Senfl's zu sein, er muß aber doch auch Beziehungen zu Basel gehabt haben, sonst hätten ihn nicht Männer, die ihn kannten, einen Basler genannt. Er selbst bezeichnet sich immer nur als Schweizer. Jedenfalls sind seine Lieder mit andern häufig im Hause Amerbach's erklungen; der alte deutsche Liedgesang war im wesentlichen Männergesang, höchstens daß für die oberste Stimme Knaben beigezogen wurden.

Manche Lieder wurden für Amerbach besonders komponiert, zum Teil über Gedichte von ihm selbst. Einen Einblick in seinen Verkehr mit Komponisten bieten die Briefe Sixt Dietrich's an ihn, die eine rührende Verehrung des Musikers für den Gelehrten an den Tag legen[1].

Dietrich schreibt einmal (1517) »Item ich bit euch auch fraintlich, machendt mir auch Carmina« und nachdem er ein solches erhalten: »Bitt ich euch fraintlich, ir wöllent für gut han an meiner schlechten Compositz. Ich hab aber fürwar allen fleyss angelegt und hät ichs guldinn mügen machen, ich hät es auch thun.« Ein andermal: »Mein lieber Maister Bo. als ir mich so fast bitten und so hoch ermanedt, das ich euch das euer liedlin sol machen, ist mein aller gröster freyd gewesen, und nach lesung ewers brief ist ewer lied mit IIII stimmen in einer stund danach gar komponiert gewesen; also gross ist mein begierd, euch zu dienen, und ir solt mich nicht bitten, sunder gebietten.«

Kompositionen für das Klavier oder die Orgel lieferte Amerbach der Organist in Freiburg i. U. Hans Kotter. Schon 1513, als Amerbach achtzehnjährig war, legte Kotter das erste Orgelbuch für ihn an. 1515 schreibt Kotter an den in Freiburg i. B. studierenden Amerbach, er habe auf sein Bewegen einen Tanz und ein Carmen komponiert, und bittet ihn, ihm für seine Müh und Arbeit Tuch zu einem Paar Hosen zu schaffen, was er zu seinem Gedächtnis tragen wolle[2].

Man unterschied damals noch nicht zwischen Klavier- und Orgelsatz,

---

1) G. His, Briefe von Sixt Dietrich an Bonifacius Amerbach 1534—1544. Monatshefte f. Mus.-Gesch. VII. 1875. Vgl. auch, L. Sieber, Ein Brief von Johann Hüssler an Bonifacius Amerbach. M. f. M. G. VIII. 1876.

2) M. f. M. G. VIII. 124.

sondern verwendete entsprechende Kompositionen nach Belieben auf den verschiedenen Tasteninstrumenten. Amerbach dürfte die von Kotter gesammelten Stücke hauptsächlich auf Klavieren gespielt haben, deren er verschiedene besaß. Es haben sich zwei Bücher erhalten, die neben zahlreichen Kompositionen von Kotter selbst solche von Isaak, Hofheimer, Sixt Dietrich, Hans Buchner u. a. enthalten. In der Hauptsache bestehen sie aus kolorierten Übertragungen von Gesangswerken, zum kleinern Teil aus Tänzen. Das Haupt der damals blühenden Koloristenschule war der gefeierte Hoforganist des Kaisers Maximilian Paul Hofheimer in Wien; dieser in instrumentalen Verzierungen sich ergehenden Schule gehörte auch Kotter an [1]). Ebenso der Konstanzer Organist Hans Buchner, dessen Orgel-Fundamentbuch, ein großes Lehr- und Sammelwerk, Bonifacius Amerbach noch 1551 abschreiben ließ, also als er bereits im 56. Lebensjahre stand [2]). Das Interesse für die Orgelmusik zieht sich somit durch sein ganzes Leben, vielleicht hat er bei Erwerbung des Buchner'schen Werkes mit an seinen Sohn Basilius gedacht. Wenigstens war er besorgt gewesen, diesem frühzeitig guten Musikunterricht zukommen zu lassen. Schon als Siebenjähriger erhielt Basilius in Christophorus Piperinus einen Musiklehrer (1542) [3]). Dieser rühmt sich in einem Brief [4]) an den Vater einer besonders praktischen Lehrmethode und betont, daß er die Hauptsache, richtiges Singen, zu allererst seinem Schüler beibringen wolle.

Die große Musikliebe des Vaters scheint sich aber doch nicht auf den Sohn vererbt zu haben. Basilius entwickelte sich zu einem fleißigen Gelehrten und hervorragenden Kunstsammler; aber von intensiver musikalischer Betätigung verlautet nichts mehr. In seinem ersten Inventar, das vor 1578, aber nach dem Tode des Vaters 1562 angefertigt wurde, verzeichnet er nur wenige Musikalien und allerdings 10 Musikinstrumente, nämlich 7 *pfifen* (Flöten oder Schalmeien), 1 *Harpfen* und 2 *Lutlin* (kleine Lauten) [5]). Bonifacius hat aber noch bedeutend mehr Musikinstrumente besessen. Es wird berichtet, daß er sich nach seiner Verheiratung bei einem ausgezeichneten »Dischmacher ein schön clavitzym mit einem schönen futter« um 2 Gulden gekauft habe [6]). Und Felix Platter, der Arzt, führt in seinem Vermögens-Status auf, D. Amerbachius habe ihm legiert »spinet, clavichordus, luten clavizimb« die zusammen

1) Vgl. M. Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik 1899 (mit biographischen Angaben über die Genannten).

2) K. Paesler, Vierteljsch. f. Musikw. V. 1889.

3) Biogr. des Basilius A. von P. Iselin. Basl. Taschenbuch 1863. 165.

4) Abgedruckt auch Zeitschr. d. J. M. G. VII. 23.

5) Ganz und Major, Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinets. Bas. 1907.

6) Taschenbuch 1863.

auf 50 Pfund geschätzt waren. Bei Platter waren sie in die rechten Hände gekommen, denn dieser war ein leidenschaftlicher Liebhaber von Musikinstrumenten, wie von der Musik überhaupt[1]).

Wenn man die Selbstbiographie Felix Platter's durchgeht, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, an ihm sei ein Musiker verloren gegangen. Aber er wurde im Jahre 1536 bereits nach der Reformation geboren, und da durch diese bei den Reformierten die Musik als offizielle Kunst vollständig ausgeschieden worden war, war eine berufliche Ausübung derselben, selbst auch nur etwa im Sinne eines Glarean, für einen Basler ausgeschlossen. Aber mit größtem Eifer hat sich Platter als Liebhaber der Musik gewidmet.

Als kleiner Knabe schon konstruierte er sich aus Schindeln und Wäscheklammern ein Streichinstrument. Als ein Tischgänger seines Vaters im Mondenschein unter dem Fenster einer Schönen die Laute schlug, hat er sehnlichst gewünscht, die Kunst ebenfalls zu lernen, »vermeinend, es könne ihm nichts herrlicheres werden«. Wie reich die Hausmusik in seiner Jugend bestellt war, ersehen wir aus seiner Schilderung des Treibens im Hause seines Vaters, der eine Druckerei und eine Kostgeberei hatte. Die Drucker schlugen die Maultrommel und das Hackbrett, »das damals sehr gebräuchlich war«, verschiedene, darunter des Felix Präzeptor Schaler, spielten die Laute, und etliche geigten. Als der achtjährige Felix gemeinsam mit andern Tischgängern bei Peter Dorn, dem Lautenisten, Unterricht bekam, war er bald der beste. Später wurden Thiebold Schoenauer aus Straßburg und Veit Bulling von Augsburg seine Lautenlehrer. Felix liebte auch sehr das »Spinet« und die »Orglen«, weshalb er gleichzeitig mit dem Lautenunterricht bei des Vaters Tischgänger D. Peter Höchstetter auf dem »clavichordi« zu lernen anfing, solches bei Thomann Schoepfius, damals Schulmeister zu St. Peter, kontinuierte, zu dem er jeden Sonntag und Donnerstag eine Stunde sich zu üben ging. Besonders gern hörte er in der Jugendzeit auch den Gesang der »pergknappen«.

Sein ganzes Leben hindurch bleibt Platter der Tonkunst treu ergeben. Bei der Reise auf die Universität nach Montpellier werden unterwegs die Orgeln probiert, in Villeneuve lindert ihm Gesang und Orgelspiel in der Kirche das Heimweh. In Montpellier wird er nur »*l'Allemandt du lut*« genannt. Er muß Schönen Ständchen bringen, ihnen Unterricht geben, bei allen möglichen geselligen Anlässen die Laute schlagen. Zuweilen wird mit drei Lauten musiziert, wobei Friedrich Ryhiner von Basel einer der Genossen ist. Der Vater zu Hause freut sich über seinen Ruf als Lauten- und Spinettspieler und empfiehlt ihm, auch das Harfenspiel zu

1) H. Boos, Thomas u. Felix Platter. Leipzig 1878.

üben, da er ein schönes Instrument habe und die Harfe in Basel noch ganz unbekannt sei. Felix lernt denn auch bei einem Engländer Coitero noch ziemlich die Harfe schlagen. Der Basler Lautenist Schönauer schickt Saiten und hat aus Italien schöne Lauten mitgebracht, von denen eine cypressene für Felix bestimmt ist. Auf der Heimreise von Montpellier hat er musikalische Genossen, und wegen ihrer Kunst werden die Durchreisenden vielerorts besonders freundlich aufgenommen. Wieder zu Hause werden zu allererst die cypressene Laute und die Harfe hergerichtet, und trotzdem nun das Doktorexamen, die Heirat und dann eine große ärztliche Praxis folgen, wird das Musizieren eifrig fortgesetzt. Daß das Brautessen »außerhalb der Musik« war, schmerzt ihn, mit Genugtuung dagegen wird erzählt, daß bei der Hochzeit M. Lorenz Richart die Laute schlug »und gigt der Christenlin darzu, denn domolen die violen nit so im bruch wie ietziger zeit«. Beinahe die ganze Einnahme aus dem ersten Jahr seiner Praxis, 147 Pfund, verwendet Platter auf die Anschaffung von 5 Lauten[1]). Die Klavierinstrumente, die er nach und nach zusammenbrachte, schätzte er zusammen auf 200 Kronen. Er hinterließ (gest. 28. Juli 1614): 4 Spinett, 4 Klavichordi, 1 Clavicymbalum, 1 Regal mit 2 Blasbälgen, 7 Violen de la gamba, 6 Lauten, darunter 1 Theorbe, 10 Flauten, 2 Mandolinen, 1 Lobsa, 1 Zittern, 1 Holzingelchen, 1 Tenor, 2 Diskant, 1 Trumschen.

Von Platter's Musikübung sind uns keine direkten Zeugnisse erhalten, dagegen besitzen wir noch zwei handschriftliche Lautenbücher eines andern heimischen Lautenspielers, Ludwig Iselin. Auf diesen scheint sich die Amerbach'sche Musikliebe vererbt zu haben; er war ein Enkel des Bonifacius und ein Neffe des Basilius Amerbach. Der später als Professor der Jurisprudenz an der Basler Universität bekannt gewordene hat sich in munteren Jugendjahren, als etwa Sechzehnjähriger, die zwei Bücher zusammengeschrieben[2]). Das eine vom Jahre 1575 trägt die bezeichnende Überschrift »*Liber Ludovici Iselin et amicorum*«; es stellt sich als ein Erzeugnis fröhlichen geselligen Musizierens dar. Beide Hefte beginnen mit einer kurzen Anleitung zum Lautenspiel, daran schließen sich in bunter Folge Übertragungen geistlicher und weltlicher Lieder und Tänze (im ganzen 72, 40 und 32).

Es reihen sich beispielsweise folgende Stücke aneinander: »Kungischer Tanz mit Nachtantz«, »Ach meitlin farh mit mir über Rein«, »Danket dem herren«, Helena tantz, »Buz, bis mich nitt, ich will dir ein Kreizerl schenken«, nebst Proportz, ein Hoftanz usw. Von Volksliedern seien hervorgehoben: »Ach Joseph, lieber Joseph mein«, »Der Tag der ist so freudenreich«, »Es taget vor dem Walde«, »Mit Lieb bin ich umfangen«. Die meist vorkom-

1) F. Miescher, Die medizinische Fakultät in Basel. 1860.
2) Basl. Universitätsbibl. F. X. 11 u. F. IX. 23.

menden Tanztypen sind Passamezzo, Galliarde und Saltarello. Auch die in den Lautenbüchern der Zeit häufig erscheinende Schlacht fehlt nicht, es ist »Die Schlacht vor Pavia«.

Iselin hat ohne viel Federlesens in die Bücher geschrieben, was ihm und seinen Freunden gefiel, manches vielleicht selbst arrangiert, anderes aus andern Lautenbüchern abgeschrieben. Der Kunstwert der Kompositionen ist nicht allzugroß, aber kulturgeschichtlich sind sie interessant, da sie zeigen, woran die Jugend in der zweiten Hälfte des 16. Jh. sich ergötzte.

Von weitern Musikfreunden des 16. Jh. ist noch zu erwähnen Oswald Holzach, von dem eine kleine Orgelschule von 1515 erhalten ist[1]), die er sich wahrscheinlich zum eignen Studium angefertigt hat. Ein Oswald Holzach war 1490 Mitglied des Kleinen Rats[2]), und ein Mann gleichen Namens wollte 1524 ein freies Fähnlein nach Mailand führen, kehrte aber nach 8 Tagen wieder um, wie der Chronist Fridolin Ryff berichtet[3]). Vielleicht ist der Magistrat, Kriegsmann und Organist ein und dieselbe Person. Auf Musikalien[4]) werden noch folgende Namen teils der Besitzer, teils der Geschenkgeber genannt: Joh. Raps, Organist, Jacobus Salandronius, *ludi magister scolae divi Theodori,* Mathis Brotbeck in der kleinen Stadt, Ambrosius Ketenacker, alle aus der ersten Hälfte des 16. Jh. Der Pfarrer Jacob Ryter verfaßte Threnodien auf den Tod des Bonifacius und des Basilius Amerbach, die mehrstimmig komponiert sind. Von dem Philologen Simon Grynäus schreibt der schon genannte Sixt Dietrich, daß er Dietrich's acht Magnificat drucken lassen wolle, da er seinen Gesang lieb habe, »viel lieber als er wert ist«, fügt der allzeit bescheidene Dietrich bei.

Aus dieser Fülle kleiner Einzelzüge erkennt man ein angeregtes privates Musikwesen. Auch in der Öffentlichkeit tritt damals die Tonkunst in eigenartiger Weise hervor, nämlich in Begleitung des Schauspiels. Es hat sich ein 1533 begonnenes handschriftliches Musikbuch eines Christophorus Alutarius (Gerber) aus Neuenburg erhalten[5]), das Chorgesänge von in Basel aufgeführten Dramen enthält. Zunächst dreistimmige, in der kunstreichen kontrapunktischen Art der Zeit gesetzte Kompositionen der vier Chöre aus Reuchlin's »*Scena progymnasmata*«. Sie dürften besonders für eine Basler Aufführung komponiert worden sein, wenigstens sind sie nicht identisch mit andern bekannt gewordenen. Nur im Tenor liegen ihnen die einstimmigen Weisen von Daniel Mergel

1) F. VI. 26.

2) M. Lutz, Basl. Bürgerbuch 1819.

3) Basler Chroniken I. 1872.

4) Vgl. Richter's Katalog. — Vgl. zu diesem ganzen Abschnitt auch A. Thürlings, D. schweiz. Tonmeister im Zeitalter der Reformation. Bern 1903.

5) F. V. 35.

zugrunde, die der ersten Ausgabe der *Progymnasmata* von 1498 beigedruckt sind [1]). Diese haben auch andern Kompositionen als Grundlage gedient, die baslerischen sind die kunstvollst ausgeführten. Reuchlin's *Progymnasmata* bildeten den Ausgang für das humanistische lateinische Schuldrama, das, wie wir aus den Schilderungen Felix Platter's wissen, auch in Basel eifrig gepflegt wurde.

Alutarius gibt in seinem Musikbuch ferner vierstimmige Kompositionen zweier Chöre aus dem deutschen Drama »*Daniel*« von Sixt Birk, einem Volksschauspiel, das am 9. Mai 1535 »durch eine junge Bürgerschaft zu Basel« aufgeführt wurde. Besonders interessant ist das Stück, das *Chorus Asclepiadeum Gliconium* überschrieben ist. Der Text ist im Versmaß der dritten asklepiadeischen Strophe gehalten und die Musik notengetreu diejenige, die Tritonius in seinen Kompositionen der Horazischen Oden zu diesem Metrum gesetzt hat [2]). Den Humanisten galt es als ausgemacht, daß die Horazischen Oden gesungen worden seien. Da sie aber die Musik dazu nicht hatten, gab Conrad Celtis dem Musiker Tritonius die Anregung, sie mit Beibehaltung des Metrums zu komponieren. Die metrische Schwierigkeit wurde einfach in der Weise überwunden, daß jede Länge zwei Zählzeiten, jede Kürze eine Zählzeit bekam. Die Melodie wurde nach dem Gebrauch der Zeit in den Tenor gelegt, die übrigen Stimmen schritten mit ihr im gleichen Rhythmus fort, welche einfache homophone Art in jener Zeit etwas Außergewöhnliches war. Die Tenöre von Tritonius wurden später von den großen Meistern Senfl und Hofhaimer von neuem vierstimmig gesetzt, eleganter, flüssiger in der Harmonie, aber in der gleichen einfachen Homophonie. Diese Art, die Horazischen Oden zu singen, fand bald allgemeine Aufnahme und Verbreitung; das Beispiel aus dem Schauspiel von Sixt Birk zeigt, daß die Art auch auf deutsche Gedichte in antiken Metren übertragen wurde, was bis jetzt erst durch ein einziges Beispiel belegt war.

Der zweite von Alutarius mitgeteilte Chor aus dem *Daniel* ist ein Chor der Baalspriester. »Glych eim Magnificat *quarti toni*«, ist er überschrieben, was offenbar eine beabsichtigte starke Anspielung des reformierten Dichters auf den katholischen Gottesdienst war, d. h. die heidnischen Priester singen wie die katholischen. Musikalisch ist der Chor interessant, weil er dramatisch in die Handlung mit eingreift, während sonst die Chöre meist nur an den Aktschlüssen vorkommen. Fast wie in Mendelssohn's Elias-Oratorium rufen die Baalspriester ihren Gott singend an. In dem Drama sind noch

1) Vgl. R. v. Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas. Vierteljsch. f. Musikwiss. VI. 1890.

2) R. Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jhrs. Vierteljsch. f. Musikw. III. 1887. Die Kompositionen des Tritonius. S. 59.

mehr Chöre vorgeschrieben, deren Musik aber unsre Quelle nicht mehr mitteilt.

In Basel wurden eine ganze Reihe von Volksschauspielen aufgeführt und alle waren mit Chören verschiedener Art, wohl immer auch mit Instrumentalmusik ausgestattet[1]). Der im Jahre 1532 gegebenen »*Susanna*« von Sixt Birk[2]) ist ein vierstimmiger Chor vorausgeschickt, die »fünferlei Betrachtnisse« von Johannes Kolrosz (1532)[3]) enthalten »tütsche Saphica« im vierfachen Wechselchor, in Bullinger's »*Lucretia*« (1533) treten die Sänger »der Pensionern« (so wurden die Offiziere in fremden Kriegsdiensten genannt) auf, die »viel neigens und hofierens« können sollen, in Valentin Bolz' »*Pauli Bekehrung*« 1546 dürften geistliche Lieder enthalten gewesen sein, wie solche sich finden in desgleichen »*Weltspiegel*« (1550)[4]). Dies letztgenannte Stück und der »*Saul*« von Mathias Holzwart (1571) waren besonders große Aktionen, deren Aufführung sogar zwei Tage in Anspruch nahm. Im »*Saul*« kommen wiederum antike Metren in dramatischem Wechselchor vor. Nachdem Goliath erschlagen, treten sechs Weiber von Sacho mit Gesang und Saitenspielen auf, nachher von der andern Seite sechs Weiber von Asteka ebenfalls mit ihren Saitenspielen, schließlich vereinigen sie sich zum Gesamtchor. Sie sollen singen in der Melodie »*Jam satis terris*«. Es treten ferner auf Trompeter, Tubalbläser und Trommelschläger.

In den Zwischenakten wird Musica verlangt. Daß diese bei den Volksschauspielen sehr reichhaltig zu sein pflegte und nicht nur in den Pausen ertönte, sondern auch dem Gang der Handlung sich eng anschloß, wissen wir aus den Regiebüchern (Rodeln) zu den Luzerner Osterspielen[5]). Für traurige Szenen wurden dort die elegischen Schalmeien verwendet, für festliche und kriegerische Trompeten, für feierliche Posaunen, in ganz ernsten Situationen ertönte eine Orgel, deren man damals tragbare hatte. Den Hofstaat von Königen begleiten ganze Orchester usw. Wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß bei den Basler Aufführungen, zum mindesten bei den größern, von denen einige zwei Tage in Anspruch nahmen, ein ähnlich reicher Musikapparat mit eingriff.

Dieser rege Musikbetrieb reicht mehrere Jahrzehnte in die reformierte Zeit hinein. Durch das Festsetzen und sich Einleben des reformierten Glaubens wurde ihm aber der Boden entzogen; die Einführung der

1) L. August Burckhardt, Geschichte d. dramat. Kunst z. Basel. Basl. Beitr. I.

2) Neuausg. von J. Bolte. Berlin 1893.

3) Neuausg. von Th. Odinga. Zürich 1890.

4) Neuausg. von A. Gessler. Zürich 1891.

5) Brandstetter, Geschichtsfreund. Bd. 40. Einsiedeln 1885. — Vgl. auch Nagel, D. Musik in den schweiz. Dramen des 16. Jhrs. Monatsh. f. Musikgesch. XXII, 67 ff.

Reformation in der Schweiz hat die verheißungsvollen musikalischen Keime fast ganz ertötet. Für Jahrhunderte wurde durch das neue Bekenntnis die Entwicklung der Musik unterbunden. Zwingli ließ in der Kirche nur noch das gesprochene Wort gelten und verbannte alle Musik; Oekolampad in Basel führte wenigstens den einstimmigen, zunächst unbegleiteten Psalmengesang ein. So wertvoll der Gemeindegesang an sich sein mag, so bot er musikalisch doch keinen Ersatz für das, was die alte Kirche besessen. Der vorherrschend nüchterne und verstandesmäßige Sinn des schweizerischen Volkes scheint es seinen Reformatoren zur Notwendigkeit gemacht zu haben, alle Kunst aus dem Gottesdienst auszuschließen; die häufig gegebene Erklärung ihres Vorgehens dadurch, daß der Kirchengesang damals überhaupt ganz verderbt und unbrauchbar gewesen sei, ist nicht zureichend, auch für Basel nicht. Unmittelbar vor der Reformation wirkte hier der tiefangelegte Bischof von Uttenheim, dessen ernsthafte Bestrebungen, die Kirche von innen heraus zu reformieren, nur zu spät kamen. In seinen Synodalstatuten von 1503[1]) findet sich die Bestimmung: »In den Messen soll das nicänische Symbolum unverkürzt bis ans Ende gesungen werden und mit gänzlicher Auslassung jener Melodie, welche nach bäurischer und weltlicher Singweise vorgetragen wird und deren sich die Bänkelsänger bedienen, die nach dem h. Jakobus von Kompostella wallfahrten.« Ein kurz vor der Reformation geschriebenes Ceremoniale für das Basler Münster[2]) zeigt eine reiche musikalische Ausstattung des Gottesdienstes, eine sinngemäße örtliche Ausübung und Ausschmückung des erhabenen Kunstwerks der römischen Liturgie.

Der Sturm der Reformation lief in Basel verhältnismäßig glimpflich ab, während in allen andern Schweizerstädten die Orgeln zerstört wurden, blieben sie hier erhalten. So konnte es dem heimlich lutherisch gesinnten Antistes Simon Sulzer im Jahre 1561 gelingen, das Orgelspiel im Münster wieder einzuführen. Er hatte damals um so bessere Gelegenheit dazu, als, wie der Chronist Wurstisen sich ausdrückt[3]): »Gregorius Meyer, ein geurlaubter Organist von Solothurn, doch von Säckingen bürtig, ein gar bäptischer Mann, eben damals hie wohnet, welcher mit den burgern hinder dem Wein gut Mann war und gern etwas Dienst's bekommen hätte.« »Dergestalt ist diese unerbauliche Bapstleier in ein wohlreformierte Kirchen eingeschlichen«, schließt der streng reformiert gesinnte Wurstisen seine Mitteilung.

Gregor Meier war nicht nur Organist, sondern auch ein tüchtiger Kom-

1) Mitg. von J. J. Herzog, Basl. Beiträge I.
2) Alb. Burkhardt, Basl. Jahrbuch. 1887.
3) In einer Beschreibung des Basler Münsters, hrsg. von R. Wackernagel, Basl. Beiträge XII. 1888.

ponist; er hatte Glarean einige Kompositionen in den ungewöhnlicheren Tonarten als Beispiele ins *Dodechachordon* liefern müssen. Er starb im November 1576; an seine Stelle trat Samuel Mareschall aus Tournai in Flandern. Dieser wurde zugleich, unter dem Rektorat Felix Platter's, als »*Professor Musices*« an der Universität angestellt (mit 84 Pfund jährlichem Gehalt, dazu später noch Korn). Man darf wohl annehmen, daß der musikverständige Platter bei der Berufung dieses tüchtigen Musikers mitgewirkt hat. Mareschall ist im Mai 1554 geboren; als 86jähriger Greis war er noch künstlerisch tätig, wie handschriftliche Orgelkompositionen von 1640 beweisen. Im nächsten oder im nächstfolgenden Jahre muß er gestorben sein. Neben seinen musikalischen Titeln legte er sich auch den eines *Notarius publicus* bei[1]).

Mareschall hat vier Bücher handschriftlicher Orgelkompositionen hinterlassen. Es sind teils freie Sätze, teils Bearbeitungen von Psalmweisen und Liedmotiven. Der Komponist erweist sich darin als ein tüchtiger, später Vertreter der vorhin schon genannten Koloristenschule, doch haben diese Orgelstücke vorwiegend nur noch historischen Wert. Einen mehr auf das Neue gerichteten Sinn zeigt Mareschall in seinem vierstimmigen Psalter, der 1606 in Basel erschien. Entgegen dem bis dahin zumeist herrschenden Brauch, die Melodie dem Tenor zu übergeben, verlegt er sie in den Sopran, dies sowohl in den Goudimel-Lobwasser'schen Psalmen, als den deutsch-lutherischen Kirchenliedern, die in einem besondern zweiten Teil zusammengefaßt sind. Da er als Organist den einstimmigen Gesang der Gemeinde zu begleiten hatte, mußte ihm eine solche Bearbeitung nahe liegen; er sagt selbst in der Vorrede, er habe »das Choral durchaus herauff in Diskant gesetzt und die Komposition also danach gerichtet, daß nicht allein, was man singet, von jedermenglichen also bald vernommen wird, sondern auch eine jede Manns oder Weibsperson, jung oder alt, hoch oder niedrig . . . das Choral kann mitsingen«. Sein zeitgemäßes Vorgehen fand die Zustimmung der Mitlebenden, und in der Geschichte des Kirchengesangs werden die vierstimmigen, kraftvollen Sätze Mareschall's allgemein als tüchtige Leistung anerkannt und geschätzt[2]).

Soeben erst wieder aufgefunden wurde die 1589 bei Seb. Henricpetri in Basel erschienene »*Porta musices*« überschriebene »Einführung zu der edlen Kunst Musica, mit einem kurzen Bericht und Anleitung zu der Violen[3])«. Aktuell war in diesem für die Schule bestimmten Ele-

1) Vgl. M. Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik. — Walther, Mus. Lexikon. 1735. Fétis, *Biographie des Musiciens*. — Th. Burckhardt-Biedermann, Geschichte des Gymnasiums zu Basel 1889. Riggenbach, D. Kirchengesang zu Basel, Basl. Beiträge 1870. Staatsarchiv, Kirchenakten I. 3.

2) Winterfeld, D. evang. Kirchengesang I.

3) Dem Rektor der Basler Universität Sam. Grynaeus gewidmet. Exemplar in d. Basl. Universitätsbibl.

mentarlehrbuche die freilich nur ganz knapp gehaltene Anleitung zum Violenspiel, das, wie auch Platter mehrfach hervorhebt, damals immer mehr in Aufnahme kam und die früher vorherrschende Laute bald ganz verdrängte.

Ebenfalls instruktive Zwecke verfolgte eine andere Publikation Mareschall's, die zum Gebrauch in der achten und neunten Klasse des Gymnasiums komponierten »*Melodiae suaves et concinnae Psalmorum aliquot atque Hymnorum spiritualium*« von 1622. In einem Anhang enthält das Büchlein noch die Anfangsgründe der Musiktheorie in lateinischer Sprache. Die Psalmen und Lieder, zwölf an der Zahl, sind vierstimmig gesetzt, aber in der Frauenchorlage. Der Komponist hat also auf den Stimmumfang der jugendlichen Sänger Rücksicht genommen. Es dürfte sich wohl lohnen, den einen oder andern dieser einfachen klangvollen Sätze gelegentlich wieder zu beleben.

Mareschall war nicht nur Professor der Musik an der Universität, sondern auch Gesanglehrer am Gymnasium, und in letzterer Eigenschaft schuf er natürlich das letztgenannte Werk. Wenn in der Kirche die Musik zurücktrat, so wollte man sie doch nicht aus der Schule verbannen. Schon Oekolampad hat in seinem *Judicium scholae* (wahrsch. 1529), das auf Universität und Lateinschule sich bezieht, als letztes Fach für die vierte Fakultät Musik verlangt. In der von 1578 bis 1589 bestehenden Lateinschule des Vincentus Prallus war wenigstens eine Stunde in der Woche dem Psalmensingen gewidmet. Im 1589 gegründeten Gymnasium wurden täglich zu Anfang und zum Schluß der Schule Psalmen und Hymnen gesungen. Wie Luther es tat, schätzte man den Gesang wohl auch nebenbei als Übungsmittel im Latein. Es wurden besondere Gesang- und Musikstunden mit praktischen Übungen und theoretischer Lehre eingerichtet, an den meisten Klassen wöchentlich zwei; der erste Lehrer war eben Mareschall. Am Eifer für den Gesangunterricht ließ man es auch in der Zukunft zumeist nicht fehlen, aber immer und immer wieder bis ins 19. Jh. hinein wiederholen sich die Klagen über seinen ganz mangelhaften Erfolg[1]. Der tiefere Grund für diese Fruchtlosigkeit wird darin zu suchen sein, daß die Musik im öffentlichen Leben gar keine Stellung hatte, daß es Anregungen, begeisternde Vorbilder für die Schüler gar nicht gab, die sie zum Eifer spornen und die Musikliebe in die jungen Herzen hätten pflanzen können. Vor allem der Mangel wirklicher Kirchenmusik ist für die noch ganz kirchlich gesinnte Zeit ausschlaggebend. Man versuchte zwar verschiedentlich wenigstens die Festgottesdienste durch Musik etwas auszuschmücken, aber diese Versuche erscheinen doch nur als ganz dürftig, wenn man damit vergleicht, was in lutherischen oder katholischen Städten geleistet wurde. Auch hatte man, wenigstens im

1) Th. Burckhardt-Biedermann, Gesch. d. Gymnasiums.

17. Jh. noch, eine übertriebene Angst davor, die Musik könnte in katholischer Weise zu üppig werden, so daß etwas Rechtes so wie so nicht entstehen konnte. So erfahren wir aus einer Konventsverhandlung vom 2. August 1672[1]), daß der Organist am Münster bei der Hochzeit des Stadtschreibers sich in einer Weise produziert habe, die mehr künstlich als erbaulich schien. Deshalb wurde er ernstlich ermahnt, sich dergleichen Ärgernisse nicht mehr zu gestatten, sondern einen Gesang zu pflegen, zu dem das Volk Amen sagen könne. Man empfahl ihm dazu die vierstimmigen Psalmen mit bescheidener Orgelbegleitung. Wo die Kunst aus religiösen Gründen so eng beschränkt wurde, konnte sie unmöglich gedeihen.

Wenn Basel also vor andern Schweizerstädten zwar den Vorzug hatte, Orgeln zu besitzen, so ist dieser doch nicht allzu hoch einzuschätzen. Ein Wort über die damaligen Basler Orgeln mag hier eingeschaltet werden. Mareschall fand die Münsterorgel bei seinem Antritt »presthaft und sehr übel gestimmt«; er ließ das Werk zerlegen, verbessern und stimmen, was 500 oder 600 Gulden gekostet habe[2]). Die Orgel wurde wiederum erneuert 1639, ferner 1711 von Andreas Silbermann aus Straßburg. 1757 führte der Basler Instrumentenmacher Jakob Brosy eine Renovation durch. Das Werk hatte nun 26 Register, 2 Tremblants, 1431 Pfeifen. (Die Münsterorgel kam 1857 in die Martinskirche, wo wenigstens noch das Gehäuse erhalten ist.)

1642 wurde zu St. Leonhard eine Orgel erstellt; es ist das wahrscheinlich das schöne billardförmige Positiv, das jetzt im Basler historischen Museum steht[3]).

Eine neue Orgel erhielt 1692 die Peterskirche; sie scheint aber nicht lange gedient zu haben, 1712 erstellte hier der hervorragende Orgelbauer Andreas Silbermann aus Straßburg, der im Jahr zuvor schon die Münsterorgel repariert hatte, ein neues Werk.

Der Gesang wurde in den Kirchen von Vorsängern geführt und seit dem 17. Jh. auch durch Zinken- und Posaunenbläser untersützt. Diese wurden von der Stadt besoldet und bilden gewissermaßen ein Überbleibsel der alten Stadtpfeiferei. Vier von ihnen waren auch Turmbläser und noch 1748 wurde diesen vom Dreiramt befohlen, ihr Amt besser zu tun und gewohntermaßen des Morgens und des Abends geistliche Lieder zu blasen. Wie schon angedeutet, hat sich also diese schöne Sitte bis ins 18. Jh. hinein erhalten.

---

1) Riggenbach a. a. O. 420.

2) Würstisen, a. a. O. — Zum folgenden vgl. Riggenbach a. a. O.; Beschreibung der Münsterkirche 1787; P. Ochs, Geschichte der Stadt Basel VIII. S. 24.

3) Katalog der Musikinstrumente Nr. 95; mit Abbildung.

Im Jahre 1618 nahm man einen besondern Anlauf, die »Sing- und Tonkunst« zu verbessern[1]). Der Gesangunterricht am Gymnasium wird neu geregelt, das Kompendium von Mareschall, wahrscheinlich das oben genannte 1622 erschienene Büchlein, soll »im Druck verfertiges werden«. In diesem Jahre dürften die Bläser zum erstenmal zur Mitwirkung beim Kirchengesang herangezogen worden sein; sie mußten sogar bei den Gesangstunden im Gymnasium mit exerzieren. (Sie erhielten wöchentlich 9 Batzen und frohnfastenlich 1 Vzl. Korn). »Personen so Lust zur Music« wurden der Ehre teilhaftig, in der Kirche »wo die Praeceptores sitzen« einen besonderen Stuhl angewiesen zu erhalten, was ebenfalls auf Verbesserung des Kirchengesangs abzielte.

Diese Verbesserungsversuche dürften zusammenhängen mit einer allgemeinen, damals die reformierte Schweiz durchziehenden Bewegung. 1613 war in Zürich, 1620 in St. Gallen, 1629 in Winterthur ein *Collegium musicum* gegründet worden. Diese Kollegien bildeten in allen Städten, wo sie entstanden, einen wichtigen Mittelpunkt des gesamten Musiktreibens. Daß Basel erst 1692 mit der Gründung eines Musikkollegiums nachfolgte, dürfte seinen innern und seinen äußern Grund haben. Unsre Stadt wurde vom 30jährigen Kriege viel mehr in Mitleidenschaft gezogen, als die übrigen Schweizerstädte, natürlicherweise müssen die musikalischen Bestrebungen darunter gelitten haben. Zweitens fehlte es hier in Basel an der Triebkraft, die vor allem den ostschweizerischen Kollegien zum Leben verhalf. Dort war der Kirchengesang lange Zeit ganz verstummt und die Orgeln zerstört worden; als dann zu Anfang des 17. Jh. die schönen vierstimmigen Goudimel'schen Psalmen, zunächst ohne jegliche Begleitung, eingeführt wurden, da fiel den Musikkollegien die wichtige Aufgabe zu, sie einzubürgern, was ihnen im Lauf der Zeiten auch gelang. In Basel hatte man seit langem die Orgel; die Gemeinde sang bis ins 19. Jh. einstimmig. Deshalb waren hier besondere Anstrengungen, war ein geschulter vierstimmiger Chor nicht so unbedingt notwendig; — weil das zwingende Bedürfnis fehlte, dürfte sich die Gründung des Musikkollegiums verzögert haben.

Im Jahre 1692 nach der blutigen Unterdrückung der demokratischen Bewegung des »Einundneunziger Wesens«, wurde auch in Basel ein Musikkollegium errichtet, das den Keim zur modernen Entwicklung abgab und heute noch in der Allgemeinen Musikgesellschaft weiter lebt[2]). Wie alle diese Vereinigungen pflegte es Vokal- und Instrumentalmusik nebeneinander und hatte den Doppelzweck gemeinsamen Musizierens hauptsächlich zu eigner Lust und Freude und der Verschönerung des Gottesdienstes. In der Kirche mußten die Alumnen der Universität und Gym-

1) Bruckner, Fortsetzung der Chronik von Wurstisen.
2) Vgl. z. Folg. Wölfflin u. Meyer a. a. O.

nasiasten mitwirken. Der allgemeine Aufschwung der Musik in dieser Zeit hängt mit dem Einundneunziger Wesen zusammen. Es war gewünscht worden »die Cantores und Organisten besser zu betrachten, doch daß sie die liebe Jugend in der Musik instruieren, damit also in unsrer so schönen Stadt dies so schönste anständige Stück des Gottesdienstes mehr betrachtet werde«. Die Universität, die die Kantoren- und Organistenstellen zu besetzen hatte, antwortete auf diesen Wunsch, wenn man die Salaria besserte, würden sich auch bessere Subjekta hervortun. 1692 wurde Jakob Pfaff als Lehrer am Gymnasium und Vorsinger an St. Peter angestellt, der nicht nur Griechisch und Lateinisch unterrichten konnte, sondern auch »ein guter Musiker« war. Es scheint, daß unter Leitung von diesem noch ein zweites besonderes Musikkollegium der Alumnen und Gymnasiasten gegründet wurde mit beträchtlicher Geldunterstützung durch die Regenz. Dieses mußte sich in der Kirche mit dem bürgerlichen Kollegium, das von dem Organisten Dietrich Schwab geleitet wurde, vereinigen. Bald wollten aber die Alumnen nicht mehr mittun, weil ein anfänglich von der Regierung gespendeter Trunk ausblieb, und die ganze Sache zerfiel wieder.

Im Jahre 1708 wurde das bürgerliche Musikkollegium wieder erneuert und behielt nun, wenn auch mit mannigfachen Wechselfällen, dauernden Bestand. 1722 wurden »solenne Kirchenmusiken« eingerichtet, die nicht nur im Münster, sondern abwechselnd auch in andern Kirchen abgehalten wurden. Was dabei aufgeführt wurde, ist nicht bekannt; Vermutungen erlaubt ein Gutachten des 1730 an Stelle des verstorbenen Dietrich Schwab neu angestellten Direktors Emanuel Pfaff, das den Wunsch nach Anschaffung von Motetten von Campra, Telemann, Bernier und Morin ausspricht[1]).

Zu höherer Blüte entwickelt sich das Musikkollegium zum erstenmal in den fünfziger Jahren. Die Musikabende nehmen den Namen »Concert« an, die Zuhörer müssen sich (seit 1752) mit einem Jahresbeitrag als »*honoraires*« abonnieren. Damit ist der Anfang gemacht zu den heute noch bestehenden Abonnementskonzerten. Mit diesem Übergang zum modernen Konzertwesen schließt sich Basel einer allgemeinen Bewegung an. Die 1725 in Paris gegründeten »*Concerts spirituels*« waren das erste unabhängige Konzertunternehmen moderner Art. Ihm folgten 1749 in Berlin die »Musikübende Gesellschaft«, 1763 in Leipzig die wöchentlichen Abonnementskonzerte unter Hiller und manche andere. Und wie in Basel haben auch andernorts bereits bestehende Gesellschaften um die Mitte des Jahrhunderts in Konzertinstitute sich umgewandelt, so, um das nächstliegende Beispiel anzuführen, das Musikkollegium auf dem Musiksaal in Zürich.

1) Staatsarch., Deputaten-Akten.

Der innere Grund für diese Entwicklung war das mächtige Aufblühen der Instrumentalmusik. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war es namentlich das Instrumentalkonzert, das mit seinem reichen Wechsel von Soli und Tutti und seiner höher entwickelten Technik das Entzücken der Musikfreunde bildete. Später wurde es abgelöst durch die von der italienischen Oper in den Konzertsaal übertragene Sinfonie, die massenhaft, von jedem Komponisten dutzendweise, produziert wurde und die, leichter ausführbar als das Konzert, den immer noch stark mit Dilettanten durchsetzten Gesellschaften besonders erwünscht sein mußte. Ein Konzertbericht aus Basel selbst belehrt uns, daß die Konzerte den Dilettanten in der Tat schwer wurden. Ein freilich sarkastisch angehauchter Berichterstatter vergleicht das Violinspiel eines schön geputzten jungen Herrchens mit dem Retzen und Schreien einer Maus und meint, er habe manchmal so rein gemacht, daß es ihm in den Ohren wehe tat; begeistert dagegen ist der gleiche Berichterstatter von dem Konzertspiel eines fachmännischen Violinisten. Mit diesem dürfte Johann Christoph Kachel gemeint sein, der unter der Direktion von Pfaff engagiert wurde und als Solist und Lehrer, später auch als Dirigent hochgeschätzt war. Dieser Stammvater des baslerischen Violinspiels starb 1793[1]).

1752 besoldete das Kollegium bereits 18 Musiker (einschließlich den Direktor), ungefähr gleichviel Dilettanten dürften mitgewirkt haben. Die Blechinstrumente (Trompete und Horn) wurden meist durch von der Hüninger Garnison requirierte Militärmusiker besetzt. Im Verlauf des 18. Jh. waren durchschnittlich wenigstens 10—12 Fachmusiker im Orchester.

Neben der Instrumentalmusik wollte man überall soviel wie möglich von dem damals im höchsten Glanz stehenden italienischen Operngesang genießen. Die deutschen Fürsten hielten sich ganze italienische Opern, die Bürger engagierten in ihren Konzertgesellschaften wenigstens dauernd einen Sänger oder eine Sängerin, die in jedem Konzert Arien singen mußten. So wurde 1750 der Freiburger Studiosus Joseph Dorsch als Singmeister und Gesangsolist nach Basel berufen (die Studenten spielten beiläufig in der Musik des 17. und 18. Jh. eine große Rolle und selbst zur Oper sind solche als Sänger häufig übergetreten). Die Tenorsoli von Dorsch wurden sehr geschätzt. Später, von 1771 bis in die Mitte des 19. Jh., wurde regelmäßig eine Sängerin für die ganze Saison gewonnen. Die Basler dürften übrigens auch ab und zu Gelegenheit gehabt haben, ganze italienische Opern zu hören, wenigstens gastierte hier schon in den 50er Jahren des 18. Jh. eine italienische Operngesellschaft.

Der Singmeister Dorsch wurde vom Staate salariert, weil er gratis

1) Biographie Kachel's bei C. Chr. Bernoulli, »Aus Basels Musikleben im 18. Jhrh. Schweiz. Musikzeitung 1905. 131 ff.

Gesangstunden an begabte Schüler und Schülerinnen geben mußte. Das Musikkollegium stand in einer nahen Verbindung mit der städtischen Regierung, es funktionierte für alle öffentlichen musikalischen Angelegenheiten als Sachverständigenkollegium. Die Anstellung der Organisten z. B. hing von einer Prüfung vor dem Musikkollegium ab. Da diese wiederum von alters her von der Universität gewählt wurden, gab es öfters bei den Wahlen ein langes Hin und Her zwischen den drei Instanzen; der Grundton war aber bei der Regenz wie bei der Regierung meistens warmes Interesse für die Musik. Die Universität dürfte deshalb ein Wort mitzusprechen gehabt haben, weil die Musiker der akademischen Zunft angehörten. Noch 1795 heißt es in einem Schreiben des Rektors, den Musikanten werde bei der Annahme in das akademische Bürgerrecht angezeigt, daß sie sich bei den öffentlichen akademischen *Musiquen* als bei Einführung des Rektors, des *Decani philosophici* sich unter der Direktion des *Professoris musices* einzufinden hätten[1]). Die Universität hielt auf eine würdige musikalische Ausstattung ihrer feierlichen Akte, für die dreihundertjährige Jubiläumsfeier 1760 beispielsweise mußte der oben genannte Kachel eine große Festmusik komponieren, die beim offiziellen Akt im Münster aufgeführt wurde[2]).

Der Staat bewilligte gelegentlich Stipendien an junge Leute, die sich als Instrumentalmusiker ausbilden wollten, und bezahlte alljährlich 100 Neutaler für die Kosten der festlichen Kirchenmusikaufführungen am Schwörtag (um St. Johanni); neben dieser großartigsten Veranstaltung wurden die »solennen Kirchenmusiken« fortgesetzt, die nach einigen wenigen erhalten gebliebenen Textdrucken aus Arien und Gesangsensembles, zuweilen auch einem Chor bestanden. Sie wurden von dem leitenden Singmeister Dorsch und seinen Schülerinnen, wie der Holzachin, Geymüllerin, Oswaldin ausgeführt. Von der Aufführung größerer Werke hören wir zum erstenmal unter dem Nachfolger von Dorsch, dem Wiener Graf, der 1766 ein *Te Deum*, 1767 Graun's Passionsoratorium »Der Tod Jesu«, 1768 eine deutsche Musik »Die Verherrlichung Gottes« zu Gehör brachte. Später leitete die Kirchenmusiken der oben genannte Kachel.

Der Direktor der Konzerte Em. Pfaff starb 1756, sein Nachfolger wurde der Organist an der französischen Kirche Rudolf Dömmelin. Seine Vorträge eigner Kompositionen auf dem Klavier wurden geschätzt, als tüchtiger Musiker scheint er seine Vorgänger überragt zu haben, von seiner gediegenen musikalischen Bildung legen heute noch die in seinem Besitz befindlich gewesenen Bücher Zeugnis ab, die er der öffentlichen Bibliothek vermachte.

1) Staatsarchiv. Handel u. Gewerbe. KKKb.
2) R. Wackernagel, Basler Jahrbuch 1887. 20.

Für das wachsende musikalische Interesse in der zweiten Hälfte des 18. Jh. spricht die splendide Pflege, die ein vornehmer Basler, Lucas Sarasin, der Tonkunst widmete[1]). In dem von ihm erbauten Reichensteiner Hof, dem sog. Blauen Haus am Rheinsprung, ließ er einen schönen, mit einer Orgel ausgestatteten Musiksaal erstellen. Seine in einem thematischen Katalog übersichtlich verzeichnete Musikalien-Bibliothek umfaßte über 1200 Nummern (meist Manuskripte), Sinfonien, Ouvertüren, Kammermusik, Soli, Arien, Duette, Terzette usw. aus Opern und Oratorien von italienischen, deutschen und französischen Meistern[2]).

Sarasin's Hausmusikus war der mehrfach genannte Kachel. Von diesem geschrieben finden sich im Sarasin'schen Nachlaß auch zwei Bände meist eigener Kompositionen. Sie bestehen zumeist aus Liedern ernster und heiterer Art, die, zum Teil sogar von Kachel selbst gedichtet, oft Bezug haben auf Familienereignisse im Hause Sarasin. Kachel's Kompositionen sind nicht bedeutend, aber sie stellen doch ein anmutiges und charakteristisches Zeugnis früherer Kunstübung dar. Sie gestatten einen Blick in das Tun und Treiben einer Generation, der Musik und Poesie noch Herzensbedürfnis war und die die Kunst mit den Wechselfällen des Lebens poetisch und innig zu verbinden verstand.

Die ganze splendide Musikpflege im Sarasin'schen Hause ist charakteristisch für die zweite Hälfte des 18. Jh. In jener Periode haben bekanntlich namentlich die österreichischen Adligen die Musik in großartiger Weise durch Haltung ganzer Orchester gehegt und gefördert. Mit seinen Kräften und in seinem ja ungleich bescheidenern musikalischen Milieu leistete der Basler Handelsherr relativ Ähnliches. Typisch ist endlich für die Zeit überhaupt, daß die Musikpflege von Vornehmen ausgeht, es war eine bevorzugte Menschenklasse, die der Kunst in dieser Weise huldigen konnte.

Auch das Musikkollegium war damals noch eine exklusiv vornehme Gesellschaft; erst nach den Stürmen der Revolution wurde das Musikwesen auf eine breitere Basis gestellt. 1783 nahmen die Konzerte des Musikkollegiums nochmals einen schönen Aufschwung, da zwei Spitzen der Gesellschaft, Daniel Legrand und Ratsschreiber Ochs, die Führung übernahmen. Die kriegerischen Jahre um die Wende des Jahrhunderts beeinträchtigten natürlich die Musik, man verband mit den Abonnementskonzerten Bälle, um sie über Bord zu halten, von 1799 bis 1803 mußten sie ganz eingestellt werden. Dann kamen sie wieder in Gang, und nach dem Frieden von 1815 folgte eine dauernde Periode stetiger Entwicklung. Große Verdienste erwarb sich der 1804 aus dem Mannheimer Or-

1) Vgl. Bernoulli a. a. O. u. K. Nef, »Eine Basler Musikbibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jhrh. Zeitschr. d. IMG. IV. 385 ff.

2) Ein erhaltener Rest, etwa ein Drittel, jetzt in der Basl. Universitätsbibl.

chester als Direktor nach Basel berufene Johann Tollmann (1775 bis 1829). In einem Nekrolog wird er zutreffend als der Schöpfer einer »neuen musikalischen Ära« bezeichnet. Er hat Haydn, Mozart und Beethoven in Basel eingeführt; daß in deren Sinfonien zuweilen Striche angebracht wurden, muß man der Zeit und den noch immer beschränkten Verhältnissen zugute halten. Tollmann war Geiger, als solcher ein Schüler des Mannheimer Ignaz Fränzl. Wurde er »an Fertigkeit von andern übertroffen, an Zartheit des Ausdrucks und Nettigkeit der Ausführung der Passagen und daher auch in der Kunst der Begleitung wich er keinem. Sein Spiel wußte sich dem Herzen einzuschmeicheln, daher Tonstücke wie die Haydn'schen Quartette ganz für Tollmann's Geige berechnet schienen«[1]). Seine Kunst und sein Direktionstalent wurden über die Mauern Basels hinaus geschätzt, er mußte mehrmals die Musikfeste der Schweizerischen Musikgesellschaft dirigieren. Er verstand es namentlich, die Dilettanten zu gewinnen und ihnen Lust und Liebe zur Sache beizubringen. Als Mensch war er eine harmlos heitere und überaus liebenswürdige Natur. »Wir könnten rührende Züge von aufopfernder Großmut erzählen, die manchen Reichen beschämen möchten«, sagt der Nekrolog.

Die selbstlose Aufopferungsfähigkeit rühmen denn namentlich auch alle durchreisenden Künstler, deren es zu seiner Zeit mehr wurden, was eine wesentliche Bereicherung des Musiklebens bedeutete. Früher schon waren einige Berühmtheiten nach Basel gekommen, 1751 der Cellist Lancetti aus Turin, der Fagottist della Valle nebst Tochter, 1779 der Violinist Esser, 1783 der Cellist Jansen, 1784 die blinde Pianistin Fräulein von Paradies aus Wien und der glänzendste Stern unter den deutschen Sängerinnen ihrer Zeit Mad. Mara, 1787 der Violinist Ig. Fränzl und 1790 der Violinist Jarnowitz.

Unter Tollmann kamen der Violinist Karl Fränzl (Sohn), der Komponist Winter, C. M. von Weber, L. Spohr, Mozart, der Sohn des Großen, der Organist Martin Vogt, der eine Zeitlang im benachbarten Arlesheim wohnte.

C. M. von Weber war von seiner Mannheimer Studienzeit her ein Freund Tollmann's und daher enttäuscht, daß dieser, als Weber am 9. Oktober 1811 nach Basel kam, am folgenden Tage nach Luzern abreiste, um zu heiraten[2]). Trotzdem fiel das Konzert Weber's künstlerisch und finanziell brillant aus; vorher noch schrieb Weber an einen Freund, »die Leute sind ganz toll und wollen mich mit Teufels Gewalt da behalten«. Um Weber einen »Beweis ihrer Verehrung und Bewunderung zu geben«, hatte die Konzertdirektion die Kosten für das Konzert über-

1) Baslerische Mitteilungen. 1829. 523.
2) M. M. v. Weber, Biog. C. M. v. W. I. 303.

nommen. Überhaupt wurde er in Basel vom Präsidenten Burckhardt, den Herren Merian-Forkhard, Präfekt Gysendörfer usw. sehr wohl aufgenommen und verlebte angenehme Tage liebenswürdigster Geselligkeit in den Familien Faesch-Passavant, Burckhardt und bei Christoph Bernoulli, der eben nach Vollendung seines Lehrbuchs der Physik angenehmer Muße pflegte. Zum Konzert lieh Weber eine der reizendsten Frauen der Stadt, Madame Burckhardt, ihr schönes Piano.

Weber's Feuergeist plante in den Jahren seiner Konzertreisen eine »musikalische Topographie«, ein Konzerthandbuch, wie wir heute sagen würden, in dem für die reisenden Künstler genaue Angaben über die musikalischen Verhältnisse jeder einzelnen Stadt enthalten sein sollten. Wie alle literarischen Pläne Weber's ist auch dieser nicht zur Ausführung gekommen; aber unter seinen Schriften[1]) finden sich »Notizen über Basel zur musikalischen Topographie« (neben solchen über Mannheim die einzigen zu dem geplanten Werke). Darin hat, natürlich nicht Weber selbst, sondern ein Basler Gewährsmann in alle Kleinigkeiten gehende Mitteilungen über den Musikzustand von Basel gemacht. Wir erfahren, daß im Orchester alle Instrumente, bis auf die Oboe, die meisten »zu unserer Zufriedenheit« besetzt waren. Für Soloklavierspiel mangelte es an einem guten Flügel. Außer Instrumentalkünstlern aller Art wird namentlich guten Sängern und Sängerinnen, »die bei uns rar sind«, empfohlen, nach Basel zum Konzertieren zu kommen.

Spohr, der im April 1816 hier ein Konzert gab, spricht den Baslern große Freude an der Musik zu[2]), schildert aber das Orchester als recht dilettantisch und den Geschmack als rückständig; Tollmann dagegen stellt er als Mensch und Künstler ein sehr gutes Zeugnis aus. Man mag immerhin in Betracht ziehen, daß Spohr gerade nach den schlimmsten Kriegsjahren in Basel war.

Zu erwähnen ist noch, daß Tollmann eine Musikalienhandlung und Leihanstalt begründete. Er war dazu wahrscheinlich angeregt worden durch das Vorbild Nägeli's in Zürich. Es zeigt sich darin, daß Künstler auch durch geschäftliche Unternehmungen ihre Kunst zu verbreiten suchen, der praktische und tätige Sinn des Auflärungszeitalters, denn vielmehr als bloße Erwerbsabsichten dürften ideale Gesichtspunkte die Triebfeder gebildet haben. Das Geschäft Tollmann's scheint nicht ganz unbedeutend gewesen zu sein; er hat im Jahre 1812 für 1200 Franken Musikalien von dem Leipziger Haus Kühnel erhalten[3]), und 1829 gab er ein 96 Seiten umfassendes Verzeichnis seiner Leihanstalt heraus. Eine von

---

1) In der neuen Gesamtausg. der Weber'schen Schriften von G. Kaiser. 1908 S. 14.

2) Selbstbiographie. I. 950.

3) Nach einem Brief im Besitz von Frau Masarey-Tollmann in Basel.

Knop 1829 gegründete Musikalienhandlung dürfte die Fortsetzung derjenigen von Tollmann gewesen sein, der in diesem Jahre starb. Tollmann's Geschäft war das erste seiner Art in Basel, dagegen gab es hier früher schon Instrumentenmacher, die noch kurz angeführt seien.

Eine Laute in der Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin (aus der Sammlung Snoeck) trägt die Inschrift: »Johann Ambrosius Weiß in Basel 1621«[1]. Von diesem sagt Leu in seinem Lexikon[2], er sei 1585 von Fuessen in Basel eingewandert und habe das Bürgerrecht erhalten. Mehr ist von dem wie es scheint tüchtigen Lautenmacher nicht bekannt. Nur ein grober Handwerker war Jakob Huber, von dem zwei roh gezimmerte Zithern (eine von 1767) im Basler historischen Museum aufbewahrt werden[3]. Sehr Gutes dagegen leisteten die beiden Schlegel, Vater und Sohn. Der Vater Christian kam 1712 aus Neigung zum reformierten Glauben aus dem Sargansischen nach Basel; der Sohn erwarb 1763 das Bürgerrecht. Ihr Beruf ernährte sie vollauf, der Sohn brachte es zu einem ansehnlichen Vermögen. Eine größere Anzahl ihrer schönen Schalmeien, Oboen und Flöten befinden sich im Basler historischen Museum[4].

1745 wird der einzige Orgelmacher der Stadt, Peter Friedrich Brosi aus Schwäbisch-Hall, ins Bürgerrecht aufgenommen. Nach seinem Tode 1765 wird sein fünfzehnjähriger Sohn auf Kosten des Staates und einiger Musikfreunde bei einem auswärtigen Meister im gleichen Beruf ausgebildet, »weil doch die allhiesigen Orgeln und Clavecins jemand zur Unterhaltung derselben nötig haben[5]«. Daß der Sohn Brosi 1787 die Münsterorgel reparierte, wurde schon erwähnt, kürzlich erst wurde ein von ihm gebautes Spinett entdeckt und für das Historische Museum erworben.

Ein Zeichen des neuen Geistes im 19. Jh. fanden wir bereits in der Gründung einer Musikalienhandlung durch Tollmann. Das Aufklärungszeitalter mit seinem Ideal der Humanität bemühte sich, die Kunst, die bisher ein Vorrecht der Begüterten war, dem ganzen Volke zu vermitteln, und ging dabei, wenigstens was die Musik betrifft, sehr verständig und zielbewußt vor. In richtiger Erkenntnis der Brücke, die zum Volke führt, sah man es hauptsächlich auf Verbreitung des Gesanges ab und dachte

1) W. L. v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt 1904.

2) Leu, Schweiz. Lexikon 1764: Weiss. »Ein Geschlecht in Basel, welches Johannes Ambrosius (dessen Vater Marcus von Kaiser Ferdinando I A. 1561 einen Wappenbrief, nebst der Freyheit alle hohe und niedere Aemter zu besitzen, Geist- und Weltliche Lehen zu tragen und zu erhalten:) von Fueßen in dem Bistum Augspurg an den Tyrolischen Gränzen A. 1585 dahin gebracht, und das Bürgerrecht allda erhalten und einen Sohn Marcus hinterlassen.«

3) Nr. 131 u. 132.

4) Vgl. Katalog der Musikinstr. 13 ff.

5) Staatsarchiv. Handel und Gewerbe. KKK b.

dabei zugleich an die Popularisierung der neu entstandenen Schätze der Poesie.

Dem Bestreben, nicht nur wie bisher einige wenige, sondern eine größere Zahl von Freunden des Gesanges in Chören zusammenzuführen, kamen die Haydn'schen Oratorien entgegen. Unter Tollmann wurde in Basel die »Schöpfung« schon 1806 zu Ehren der schweizerischen Tagsatzung aufgeführt. 1820 übernahm Basel das Musikfest der (1808 in Luzern gegründeten) schweizerischen Musikgesellschaft, bei dem unter zahlreicher Beteiligung aus der ganzen Schweiz von einem 120köpfigen Chor als Hauptwerk »die Jahreszeiten« aufgeführt wurden. (Das Orchester zählte 130 Mitglieder und spielte u. a. den ersten Satz aus Beethovens D-Dur Sinfonie). Die Eindrücke der großen Aufführung in der Leonhardskirche waren so mächtig, daß man ihre Nachwirkung noch lange verspürte. Tollmann gründete 1821 einen »musikalischen Übungsverein«, mit dem er das Finale aus dem *Don Juan* aufführte. 1824 rief der seit 1817 als Gesanglehrer in Basel wirkende Ferd. Laur den heute noch blühenden »Gesangverein« ins Leben. Eine Zeitlang bestanden beide Vereine nebeneinander, dann ließ Tollmann den seinigen eingehen.

Der Gesangverein[1]) war anfänglich nicht darauf bedacht, Konzerte zu geben, sondern wollte ähnlich wie der Tollmann'sche ein Übungsverein sein, in dem die Mitglieder zu ihrer eignen Lust und Freude sangen. Die ersten Aufführungen fanden vor geladenen Gästen statt, nach und nach entwickelten sie sich aber naturgemäß zu eigentlichen Konzerten. Laur brachte zur Aufführung die *Glocke* von Romberg, die *Sündflut*, Bruchstücke aus dem *Weltgericht* von Schneider, den *Tod Jesu* von Graun, die *sieben letzten Worte* und die *Schöpfung* von Haydn, das *Requiem* von Mozart, *Ostermorgen* von Neukomm. Einen neuen starken Impuls gab die glückliche Aufführung des *Samson* von Händel bei einem 1840 wiederum in Basel gefeierten schweizerischen Musikfest. Zum großen modernen Konzertinstitut hat dann Ernst Reiter, der 1848 der Nachfolger Laur's wurde, den Gesangverein herausgebildet. Die Mendelssohn'schen Oratorien boten in den ersten Jahren seiner Tätigkeit mächtige Impulse, er führte ferner u. a. auf die Johannes- und die Matthäuspassion, das *Magnificat* und verschiedene Kantaten von Bach, Beethoven's neunte Sinfonie, *Paradies und Peri* von Schumann, ein deutsches Requiem von Brahms, auch ein Oratorium eigner Komposition »*Das neue Paradies*«.

Eine noch demokratischere Kunstgattung als der gemischte ist der Männerchorgesang, wenigstens tritt er in der Schweiz und in Basel ganz

1) (G. Eglinger, Der Basler Gesangverein. Festschrift zu dessen fünfzigjährigem Jubiläum. 1876. — (E. Probst, Der Basler Gesangverein 1824—1899. Jubiläumsschrift. 1899.

besonders mit extrem demokratischer Geberde auf den Plan. Die Anzeige, in der Friedrich Wagner am 27. September 1827 im Avisblatt zur Gründung eines Basler Singvereins für den Männerchor auffordert, ist in jedem Wort so charakteristisch, daß es sich verlohnt sie hier vollständig mitzuteilen[1]):

Anzeige.

Seit mehreren Jahren haben sich in verschiedenen Städten Deutschlands Gesangvereine gebildet, die meistenteils der großen Singakademie in Berlin im kleinen nachgeahmt, und mehr ein Zirkel für Gesangfreunde aus dem höheren vornehmen Stande sind, wozu oft Personen aus dem Mittelstande keinen oder mit seltener Ausnahme Zutritt haben.

In diesen Vereinen wird nun auch vornehm gesungen, d. h. man singt Kantaten, Oratorien, oder Sachen, die so gerade an der Tagesordnung sind, und zwar nur mit Begleitung eines Flügels, obgleich der ganze Kraftaufwand eines Orchesters dazu gefordert wird. Kompositionen für den reinen Vokalgesang, bei welchen auf das schöne Wort und den Wortausdruck gesehen wird, werden größtenteils übergangen, weil solche Sachen nun einmal — nicht vornehm genug sind.

Solche Gesangvereine sind rein aristokratisch, denn auch in der Kunst gibt es eine Aristokratie, und als solche sind sie dem wahren, innern Wesen des Gesanges nicht nur entgegengesetzt, sondern oft hinderlich; denn derselbe ist demokratisch, d. h. er ist Sache des Volkes aus allen Ständen.

Und es ist äußerst merkwürdig, daß gerade in unserm Vaterlande, der freien Schweiz, sich dies auf die überzeugendste Weise bestätigt.

Schon seit einem Dezennium haben sich in Städten und größern Flecken Gesangvereine von beiden Geschlechtern aus allen Ständen vereinigt, in welchen das religiöse und moralisch-gesellige Wort und der reine Vokalgesang (ohne irgend von einem Instrument als dem Klavier oder der Orgel unterstützt) ganz ausschließlich Hauptsache wurde, und unglaublich viel wurde dadurch auf Verbesserung des Kirchengesanges, sowohl als auch auf Veredlung des Geistes und Herzens gewirkt!

Eine ganz eigene Erscheinung aber, die aufs klarste beweist, daß Gesang Volkssache ist, sind die in unserm Vaterlande seit einiger Zeit entstandenen Vereine für den Männerchor; sie haben sich zuerst im Volke auf dem Lande gebildet und verbreitet und durch das Großartige, was sie leisteten, sind auch solche Vereine in Städten gebildet worden. (So besteht gegenwärtig ein solcher Verein in Zürich, der über 200 Mitglieder aus allen Ständen zählt.)

Aeußerst erfreulich ist es auch, daß sich der Beweis dafür in Basel findet; denn seit einem Jahr haben sich mehrere kleinere Vereine für den Männerchor und zwar ungesucht und von selbst gebildet, denen ich Unterricht erteilte.

Da nun der Wunsch von mehreren dieser Vereine sowohl, als auch von verschiedenen Freunden des veredelten Volksgesanges geäußert wurde, daß eine allgemeine Singanstalt errichtet werden möge unter dem Namen:

Der Baseler Singverein für den Männerchor;

so entspreche ich diesen Wünschen gern.

Die Einrichtung soll so getroffen werden, daß jeder, in ökonomischer Hinsicht sowohl, als auch der erforderlichen Kunstleistungen wegen, daran teilnehmen kann; denn mit vorzüglicher Berücksichtigung der letztern wird die Anstalt in Vor- und Fortbildung zerfallen.

1) H. Gürtler, Denkschrift zur Feier des 75jährigen Bestandes des Basler Männerchor 1825—1901.

Alle Freunde des Gesanges, die an dem Baseler Singverein für den Männerchor Anteil nehmen wollen, sind höflichst eingeladen, den 3. Oktober zwischen 6 und 8 Uhr sich auf der Zunft zum Himmel in der Freien Straße neben dem Wilden Mann einzufinden, wo das Nötige deswegen ferner beraten und bestimmt werden wird.

Fr. Wagner,
Lehrer an der Realschule und Organist zu St. Peter.

Dieser »Basler Singverein« ist der heute noch blühende Basler Männerchor, der übrigens bald von den Nägeli'schen Chorliedern zu größern Aufgaben fortschritt, wie Bruchstücke aus der *Zauberflöte*, Rütliszene aus Rossini's *Tell*, »*die eherne Schlange*«, Oratorium von Loewe.

Den Kreisen des Basler Männerchors gehörte der blinde Lehrer Heinrich Brunner an, der in der Art Silcher's und des Schweizers Ferd. Huber eng an den Volksgesang sich anlehnend, das frische Berglied »Ihr Berge lebt wohl« sang, das selbst wieder zum Volksgut wurde[1]).

Im Jahre 1853 löste sich zunächst als kleiner Sängerkreis von dem Basler Männerchor die Basler Liedertafel ab, welcher in den ersten Jahren die geistige Elite der Stadt angehörte, in deren geselligen Kreisen es ein Jakob Burckhardt nicht verschmähte, Vorträge zu halten. Bald nach der Gründung entwickelte sie sich aber zu einem großen Verein, der auch in bezug auf gesangliche Leistungsfähigkeit die erste Stelle sich errang.

Sehen wir zum Schluß noch, wie das Musikkollegium mit der neuen Zeit sich abfand. Es tat einen herzhaften Schritt in diese hinein im Jahre 1826 dadurch, daß es im neuen Stadtkasino einen größeren Saal bezog und nun unter dem Namen »Konzertgesellschaft« seine Aufführungen einem weit größeren Kreise zugänglich machte. Dadurch war, nicht ohne daß ein starker Widerstand hatte überwunden werden müssen, ein Riß in die frühere aristokratische Abgeschlossenheit gemacht und der Weg zur Entwicklung eines Konzertinstitutes moderner Art geöffnet. Der Nachfolger Tollmann's als Leiter der Konzerte war der hochbegabte Violinist H. J. Wassermann, der aber durch eine nervöse Unruhe früh seine Kräfte verbrauchte. 1839 trat Ernst Reiter[2]), nachdem schon seit drei Jahren Laur die Konzerte stellvertretend geleitet, an seinen Posten. Reiter war im besten Sinne ein Vertreter der romantischen Periode, wie die Führer, ein Weber, Schumann und Mendelssohn, knüpften sich ihm an die rein musikalischen starke geistige Interessen, und er erwies sich als der rechte Mann, der aufstrebenden, mit allen ideellen Be-

1) Schweiz. Musikzeitung 1906. S. 2. Das Lied wurde u. a. auch in das deutsche Kaiserliederbuch aufgenommen.

2) Sonntagsblatt der Basler Nachrichten. 1907. Nr. 41—44.

strebungen der Stadt in enger Fühlung stehenden Musik den Weg zu weisen[1]).

Aus dieser Zeit wäre noch, um wenigstens das Wichtigste gestreift zu haben, an die Gründung eines ständigen Theaters im Jahre 1834 zu erinnern, in dem die Oper eine sehr starke Vorherrschaft ausübte[2]), endlich die Errichtung der Allgemeinen Musikschule im Jahre 1867 zu nennen, durch die den musikalischen Instituten noch ein wichtiges Glied angereiht wurde[3]). Seit der Mitte des 19. Jh. nimmt die Musik in Basel einen erfreulichen, stetigen Aufschwung, den darzustellen aber einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muß.

The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI.

By

W. H. Grattan Flood.

(Enniscorthy.)

Hitherto the utmost obscurity attached to the early history of the Chapel Royal of England. All our musical historians are pleased to begin definitely with the year 1461, the first year of King Edward IV. But now, thanks to the recent issues of the Calendars of *Patent Rolls* and of *Papal Registers*, we are enabled to identify its beginnings as from the reign of Henry IV. Going farther back, the Chapel Royal was founded by Edward III in 1349, and was largely indulgenced by Pope Innocent VI in January 1384, at which date we find William Mugge as Custos or Warden, with 24 Canons. In 1393 Thomas Butler was Warden, under King Richard II, and he was subsequently Prior of the Knights Hospitallers of Ireland, dying at Rouen on August 10, 1419. However there is reason to believe that Henry IV in his last years had a Chapel Royal, with singers and composers of merit. He amplified the previous arrangements for choral celebrations, and got the name of Custos or Warden changed to that of Dean. Certain it is that in 1412 Richard Kingston appears in a Papal document as "Dean of the Chapel Royal in Windsor in the diocese of Salisbury". He was also Archdeacon of Hereford, and held canonries in Wells and Salisbury. Early in

1) Reiter blieb im Amt bis zu seinem Tode 1875, seine Nachfolger waren Alfred Volkland 1875—1902, seither Hermann Suter.

2) Ernst Jenny, D. alte Basler Theater auf dem Blömlein. Basl. Jahrb. 1908.

3) Erster Direktor Selmar Bagge 1868—1896, seither Dr. Hans Huber.

1413 he was permitted to continue to observe the Use of Hereford in singing the Canonical Hours, "as he had been doing for about twenty years, and not to be obliged to observe the Use of Sarum"[1]).

Henry V was crowned on April 3, 1413, and under him Robert Gilbert was appointed Dean of the Chapel Royal. Gilbert accompanied the King to France in 1417, and was present at several battles, as is evident from his petition to the Pope in the *Papal Registers*. To add to the splendour of the ceremonial on Easter Sunday in the year 1418, the English monarch had picked singers from the Chapel Royal, as well as an English orchestra. English singers had previously, after the memorable day of Agincourt (October 25, 1415), displayed their vocal powers, as we read that Henry V, after the battle, ordered his Chapel to sing the psalm "In exitu Israel", and, as Holinshed writes, "commanded every man to kneel down on the ground at the verse: *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini Tuo da gloriam*, which done, he caused *Te Deum*, with certain anthems to be sung". Among the singers of the Chapel, Thomas Woodford and Gerard Hesyll were paid handsomely for their services, as is recorded on the Exchequer Rolls.

When Rouen surrendered on January 19, 1419, the English monarch entered in triumph, and at once proceeded to the Cathedral, where his Chapel Royal choir had been waiting his arrival, with the Dean, Robert Gilbert, at their head. When the King reached the Cathedral, John Page tells us: —

> "His Chapelle met him at the door
> And went before him on the floore
> And songe a responde gloryus
> That ye nameyd, *Quis est magnus*?"

No doubt the chapel assisted at the King's marriage to Princess Katherine of Valois, at Troyes Cathedral on Trinity Sunday, June 2, 1420. The King's musical tastes may be guaged from the fact that in the following October he sent over to England for a harp for Queen Katherine[2]); and there is an entry in the Exchequer Rolls of £ 8.13.4, being the amount paid to John Bore of London, harp-maker, for two new harps.

But it was under King Henry VI that the Chapel Royal was placed n a strong position as to its musical services. Robert Gilbert the Dean was promoted to the Archdeaconry of Durham in 1426, and was succeeded by Richard Praty, Warden of the Collegiate Church of Stratford-

1) Cal. Pap. Reg. VI. p. 377.

2) At the close of January 1434, Pope Eugenius IV granted special faculties to the Dean of Queen Katherine's Chapel. (Cal. Pap. Reg. VIII, p. 486.)

on-Avon. Here it is only pertinent to add that Gilbert was subsequently Dean of York, and finally, in 1436, Bishop of London.

Humphrey, Duke of Gloucester proved a generous patron of music, during the minority of Henry VI, and kept a chapel of his own with Richard Wyott as Dean. In 1427 we find John Snell as Canon of the Chapel Royal, whose successor was Thomas Damett, on February 10, 1430-1. Dean Praty got unusual faculties from Pope Martin V in 1426, and under his rule the Chapel Royal choir assisted at the coronation of Henry VI on November 6, 1429.

It is well known that King Henry was a good musician, and his three beautiful compositions in the Old Hall MS. sufficiently prove his ability in part-writing. For this valuable MS. of XV century music, now at St. Edmund's College, Ware, see the complete account by W. Barclay Squire at II, 342, 719 (1900—1901). Dean Praty had due recognition of his services, and we find him Chancellor of Salisbury in 1430. At the close of August, 1433, he was dispensed by Pope Eugenius IV "to hold for life with his chancellorship (including the annexed canonry and prebend of Bryklesnorth), *deanery of the Chapel Royal*, and wardenship of Holy Trinity, Stratford-on-Avon, any benefice with cure or otherwise incompatible, and to resign both, simply or for exchange, as often as he pleases" [1]. Seven years later he was appointed Bishop of Chichester.

An important indult in favour of the Chapel Royal was issued by Pope Eugenius IV in September, 1435, and it is addressed to the Warden and Canons of the Chapel of St. George's, Windsor. The word "decano" is cancelled and is replaced by "custodi", from which it may be inferred that Dean Praty had resigned on promotion. From this indult it appears that the Dean and each of the Canons had been allowed forty shillings a year, whether resident or not, but were only permitted to receive twelve pence a day by way of daily distributions, in consequence of which many of the canons had betaken themselves to other benefices. Therefore the Pope in answer to their petition granted that the Dean and Canons "shall not be bound, whilst in residence at the Chapel Royal, to reside in any other of their benefices, with or without cure, present or future, and that they may take the fruits thereof as if resident therein, except only the daily distributions".

John Arundel was Dean [2] in 1439, under whom the musical services were made worthy of a Chapel Royal. Hitherto the position of Master of the Song had been undertaken by one of the clerks of the King's Chapel in turn. But in 1440 Dean Arundel appointed John Plummer, clerk, to take sole charge of the musical arrangements, and on April 12,

1) Cal. Pap. Reg. VIII, pp. 458, 459.

2) Dean Praty was appointed Bishop of Chichester, as above stated, in 1440.

1441, King Henry VI gave a grant of £ 10 to this choirmaster for his zeal in training the boys of the chapel. However this recognition of a separate official was only of a temporary character; and hence the King, who was very musical, created the post of "Master of the Song", by privy seal dated Westminster, November 4, 1444 — which post was to date as if from Michaelmas[1]), 1443.

Thus, the position of Master of the Song of the Chapel Royal may be officially regarded as dating from September 29, 1443. The royal grant to John Plummer entitled this clerical choirmaster to the sum of 40 marks annually, for the training of eight boys of the chapel, "so long as he may have the keeping of the said boys or others in their place". This grant was confirmed on February 24th, 1445, when John Plummer s described as "sergeant and clerk in the King's Chapel", and the position at the salary above stated was to be "during good behaviour", for his "daily labours in the teaching, rule and governance" of said boys.

At this period, four members of the Chapel Royal were noted musicians, namely Gerard Hassell, Nicholas Sturgeon, William Boston and Thomas Woodford[2]). It has previously been observed that Gerard Hassell, clerk and singer, was one of those who sang in 1418, and received the sum of £ 5 on November 22 of that year. He got preferment in 1445, when on July 6 he was presented by King Henry to the Church of Bottesford in the diocese of Lincoln, he being then described as "King's clerk, one of the priests in the King's Chapel". Nicholas Sturgeon was Rector of Fulham in 1436, and was Canon of Bath and Wells, Exeter, Hastings and Westminster. In 1440 he was given the prebend of Reculverland in St. Paul's Cathedral, and on February 1442 was appointed Canon of St. George's, Windsor (resigned by William Bontemps), becoming five months later Precentor of St. Paul's, but still residing in the Chapel Royal. Sturgeon is one of the composers whose works are in the Old Hall MS. above mentioned. The third distinguished musician, William Boston, was given the prebend of Wingham in Kent on June 3, 1443, vacant by the death of John Bold. Four years later William Boston is found as clerk of the upper choir and master of the choristers at King's College, Cambridge (Easter 1448).

Queen Margaret of Anjou, wife of Henry VI was crowned on May 30, 1445, at Westminster, and it is to be presumed that the Chapel Royal choir under John Plummer contributed the music. Exactly a year later, namely on May 30, 1446, King Henry made a new grant to Plummer for the education of the eight boys of the chapel[3]).

1) Cal. Pat. Rolls, 1441—1446 — p. 311.
2) Cal. Pap. Reg. IX, pp. 257, 360.
3) Cal. Pat. Rolls, 1441—1446 — p. 455.

The reader may naturally ask for some particulars as to the life work of Master John Plummer. Alas! no details are forthcoming beyond the entries quoted, and we can only assume that he was a talented musician. His life indeed is as mysterious as that of John Dunstable, the greatest English composer of the 15th century, of whom nothing is known with much certainty save his compositions, and the date of his death, December 24, 1453[1]).

In 1456 a commission was appointed to impress youths to supply vacancies in the King's band of music, and the Master of the Song was subsequently empowered to impress children for the Chapel Royal. Plummer's successor was Henry Abington (variously written Habynton and Abyngdon), who graduated Bachelor of Music at Cambridge on February 22, 1463. He had been succentor of Wells since the year 1447, and was confirmed in his Chapel Royal mastership in May, 1465. Meantime the Dean John Arundel was promoted to the bishopric of Chichester in 1459.

Henry VI was taken prisoner after the battle of Northampton (July 10, 1460), and though the second battle of St. Albans (February 17, 1461) turned the tide for a spell, Edward IV was proclaimed King, and ruled with a brief interval till 1483. However it is of interest to note that Henry VI during his short period of restoration confirmed by privy seal, on February 14, 1471, the position of Henry Abington as Master of the Song of the Chapel Royal[2]).

The constitution of the Chapel Royal in 1461, at the dethronement of Henry VI, was as follows: — A Dean; a Confessor to the Household; 24 chaplains or clerks, nominated by the Dean, skilled in discant, good singers, eloquent in reading, and competent to play the organ, all boarding together in the Deanery, and lodging within the court, at a daily wage of sevenpence each; two Epistlers (chosen from the older boys of the chapel in order of seniority); eight children to be boarded, lodged, and taught singing and organ playing by the Master of the children; a Master of the Grammar School; and the Master of the Song or Master of the children.

1) See Sammelbände II, 1, 1900 (Cecie Stainer), Zeitschrift V, 488 et seq. Aug. 1904) Charles W. Pearce and W. Barclay Squire).

2) Cal. Pat. Rolls 1467—1477 — p. 243. Abington was succeeded by Gilbert Banaster. Sept. 29, 1478.

Das Leben Christoph Graupner's.

Von

Wilibald Nagel.

(Darmstadt.)

Zur Lebensgeschichte des vortrefflichen Künstlers, dessen Familie auch heute noch in ihrer alten Heimat lebt, liegt nur weniges an gedrucktem Quellenmaterial vor. Graupner selbst hat eine kurze Beschreibung seines Lebensganges für Mattheson's »Ehrenforte«[1]) verfaßt, die in den bisherigen knappen Berichten über sein Wirken, neben einer später zu erwähnenden Arbeit Ernst Pasqué's, in der »Allgemeinen Deutschen Biographie«, Eitner's Quellenlexikon, Riemann's und Grove's lexikographischen Artikeln benutzt worden ist. Ein von einem unbekannten Zeitgenossen Graupner's, der ihm oder den Seinen nahe gestanden haben muß, verfaßter Aufsatz über den Meister findet sich im Jahrgang 1781 des »Hochfürstlich Hessen-Darmstädter Staats- und Adress Kalenders«[2]). Die aus warmem, freundschaftlichem Gefühle für Graupner geschriebene Abhandlung hat Wert einmal als ein zeitgenössisches Urteil aus Tagen, in denen er im übrigen Deutschland schon völlig vergessen war, und sodann auch deshalb, weil sie die wenigen Züge, die uns andere Quellen über des Mannes persönliche Art mitteilen, in erwünschter Weise ergänzt und erweitert. Ein erschöpfendes Bild seines Wesens freilich erhalten wir durch alle diese gelegentlichen Bemerkungen nicht. Briefe von Graupner's Hand, die gerade nach dieser Richtung hin belehren könnten, sind nur in überaus kleiner Anzahl vorhanden und berühren vorwiegend berufliche Dinge oder damit zusammenhängendes. Gelegentlicher Urteile über den Meister wird an Ort und Stelle gedacht werden. An handschriftlichem Material zur Biographie liegen vor: Aktenstücke des Gr. Haus- und Staatsarchives Darmstadt[3]), des Gr. Konsistorial-Archives Darmstadt[4]) und des Rats-Archives zu Leipzig[5]). Die Fundorte werden im Texte angegeben werden.

Daß noch keine zusammenfassende Arbeit über Graupner geschrieben worden ist[6]), muß in Erstaunen setzen: hat doch der Meister durch seine

---

1) Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740.

2) Verlag der Invaliden-Anstalt Darmstadt. Ich verdanke die Kenntnis des nicht unterzeichneten Aufsatzes dem freundlichen Anteile des Herrn Staatsarchivars Dr. J. R. Dieterich-Darmstadt an meiner Arbeit.

3) Herrn Archivdirektor Dr. Frhr. Schenk zu Schweinsberg bin ich für die Genehmigung ihrer Benutzung verpflichtet.

4) Herrn Pfr. Dr. Diehl verdanke ich den Hinweis auf sie, Herrn Konsistorialpräsidenten D. Nebel die Erlaubnis ihrer Benutzung.

5) Den Herren Prof. Dr. Wustmann, Prof. Dr. R. Schwartz, Privatdozent Dr. A. Schering und Dr. W. Niemann in Leipzig muß ich für freundlich gewährte Hilfeleistungen auch an dieser Stelle herzlichsten Dank sagen. — Hamburg scheint an Archivalien über Graupner nichts mehr zu besitzen. Persönliche Nachfrage auf dem dortigen Staatsarchive war vergeblich.

6) Allerdings hat E. Pasqué in der von L. Dräxler-Manfred herausgegebenen Zeitschrift »Die Muse«, Darmstadt 1854 (S. 629ff.), Graupner einen Abschnitt seiner »Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe von Darmstadt« gewidmet. Unter die ernsthaft zu nehmenden Quellenschriften läßt sich die vorwiegend

Tätigkeit in Darmstadt die Augen der ersten seiner Kunstgenossen auf die kleine landgräfliche Residenzstadt gelenkt, ist der Ruhm seines Namens doch auch an entfernten Orten erklungen. Wer noch immer mit Werken Graupner's Bekanntschaft gemacht hat, wie Riemann[1]) oder Engelke[2]), hat Worte hoher Anerkennung für den Komponisten gefunden. In der Tat ist die menschliche und künstlerische Persönlichkeit Graupner's eingehender Betrachtung und Schätzung wert. Aus bescheidenen Verhältnissen hat er sich heraufgearbeitet, hat einer heißen Jugend seinen Tribut bezahlt und hat dann in harter Pflichterfüllung und durch beispiellos fleißiges Arbeiten den Weg auch zu einer gediegenen bürgerlichen Lebensführung gefunden. Schätze zu sammeln war ihm nicht vergönnt, aber er hat mit seinem guten Namen eine Fülle von Tonwerken hinterlassen, die, auch wenn man nur ihre Zahl erwägt, in Erstaunen setzen muß. Dies Erstaunen wird warmer Bewunderung weichen, wenn der prüfende Blick in Graupner's Opern, Kantaten, Sinfonien, Konzerten, Ouvertüren, Klavierstücken usw. Werke erkennen muß, die, wenn sich auch minderwertiges unter ihnen findet, doch nach ihrer Mehrzahl den Komponisten als zu den besten Tonsetzern seiner Zeit gehörend erscheinen lassen. Die in Aussicht genommenen Neuausgaben einzelner Werke werden weiter dartun, daß Graupner auch für die Kunstübung der Gegenwart noch eine nicht geringe Bedeutung beanspruchen darf.

Jugendjahre und Unterricht. Leipzig.

Christoph Graupner[3]) (Graubner) war der Sohn eines Schneidermeisters gleichen Namens zu Kirchberg in Sachsen, der seinerseits als Sohn des dasselbe Gewerbe treibenden Michael Graupner aus Bärenwalde stammte und 1694 mit Christoph Kändler geschworener Meister der Innung in der Stadt Kirchberg war. Am 24. Nov. 1673 hatte er sich mit Jungfrau Maria, des Kirchbergers Bürgers und Tuchmachers Hans Hohmuth Tochter[4]), verheiratet. Leider lassen sich, da die Taufregister in Verlust geraten sind, die Kinder dieser Ehe nicht feststellen. Des Komponisten Geburtstag kann durch die Angabe des Darmstädter Totenregisters be-

feuilletonistisch geratene, die Quellen-Grundlagen eigenmächtig verwertende Arbeit nicht einreihen. Wie Pasqué bedarf auch W. Kleefeld in seiner Arbeit »Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper« (Berlin 1904) aufmerksamster Nachprüfung. Kleefeld gibt nur im allgemeinen die Fundorte an, läßt seine »Gewährsmänner« sprechen, ohne sie im einzelnen zu nennen, und ergeht sich in einer geradezu peinlich berührenden Weise dem Landgrafen gegenüber, dem er Verdienste einräumt, die ihm ohne jede Frage nicht gebühren.

1) Vgl. Große Kompositionslehre (Berlin u. Stuttgart 1902), I, S. 431 ff.

2) Sammelbände der IMG. Leipzig 1909. S. 294 f.

3) Das von mir in den Monatsh. f. Musikgesch. XXXII (1900) S. 41, Anm. mitgeteilte Datum der Geburt bezieht sich nicht auf den Komponisten. Eine Nachprüfung der mir damals ohne jede weitere Bemerkung übermittelten Notiz konnte ich seinerzeit nicht vornehmen.

4) Sie war das älteste von zehn Kindern aus der am 22. Nov. 1652 geschlossenen Ehe von H. Hohmuth und Anna, Tochter des Richters Wohlrab. Getauft wurde sie am 2. September 1653. Christoph Graupner's Urgroßvater von mütterlicher Seite her war der Tuchmacher Georg Hohmuth, der 1640 »in die 80 Jahre alt« starb.

stimmt werden. Da Graupner am 10. Mai 1760 starb, 77 Jahre 4 Monate weniger 3 Tage alt, so fällt sein Geburtstag auf den 13. Januar 1683. Die Familie blühte schon damals in dem kleinen Tuchmacher- und Ackerstädtchen in mehreren Zweigen; auch heute ist sie, wie schon bemerkt, noch nicht erloschen.

Wieviel an Liebe zur Musik dem Knaben durch Familienmitglieder mitgeteilt worden ist, läßt sich nicht sagen; immerhin aber können wir aus der Tatsache, daß drei Angehörige der Familie Hohmuth[1]), Onkel Christoph Graupner's, Thomaner gewesen sind, Schlüsse ziehen.

Von seinen ersten Lehrern erzählt Graupner einiges in seiner Selbstbiographie. Der Kantor Wolfg. Michael Mylius[2]) unterrichtete ihn soweit im Gesange, »daß ich wenigstens, was mir vorgelegt wurde, ziemlicher maßen treffen konnte.« Er leitet mit Recht auf diese Fertigkeit die schnellen Fortschritte zurück, die er im Klavierspiele schon als Knabe machte. »Den Anfang zur Musik machte ich in meinem siebenden oder achten Jahr, vermittelst des Claviers, bey dem Organisten N. Küster zu Kirchberg, als an meinem Geburtsort.« Nikolaus Küster trat dem Knaben besonders nahe. Er war 1670 in Breitenbach in Thüringen geboren, wo sein Vater Nicolaus das Schneidergewerbe betrieben hatte. Als ein »junger Gesell«, der als »teutzscher Schulmeister und Organist« Dienst in Kirchberg tat, verheiratete er sich am 6. Februar 1693 mit Johanna Rosina, »Herrn Adam Marttin Pliturij Weyl. Organistens und Steuereinnehmers zu Zeitz nachgel. ehel. Tochter« wie das Kirchenbuch ausweist. Im folgenden Jahre wurde Küster als Organist (an die kleinere der beiden Kirchen?) nach Reichenbach i. V. berufen. Hier wurden ihm bis zum Jahre 1699 drei Kinder geboren. Die Stelle des Organisten an der Hauptkirche besaß der Notarius Publicus und Metz'sche Vice-Richter Geo. Mart. Nägelein, der am 15. Juni 1700 im Alter von 87 Jahren starb. Küster folgte ihm in dieser Stellung, nachdem er dem alten Herrn schon eine Zeitlang als Substitut zugeordnet gewesen war. Nur wenige Monate hat er dies Amt innegehabt; der erst 30jährige starb schon am 7. November desselben Jahres.

Graupner erbat und erhielt nach vielen Bitten von seinen Eltern die Erlaubnis, mit seinem geliebten Lehrer nach Reichenbach ziehen zu

---

1) Vgl. Alt-Kirchberg, Mitteilungen d. Altertumsvereins Kirchberg, S. 109—112. Nathanael und Egidius H. wurden Pfarrer, Cornelius (von) Hohmuth Generalleutnant und Vizegouverneur von Riga.

2) Scheibe (Ein Ruhmesblatt a. d. Gesch. des Chorus Musicus zu Kirchberg. In: Der Kirchenchor, 1902, S. 43ff.) teilt einiges über ihn mit. Er stammte aus Reichenbach, war seit 1681 Secundus an der KirchbergerSchule und wurde später Organist. Seine Frau hieß Dorothea; dem Paare wurden zwischen 1688 und 93 in Kirchberg drei Kinder geboren. Mylius ist in Gotha 1712 oder 13 gestorben. Vgl. Eitner a. a. O.

dürfen. Das läßt auf einen gewissen, wenn auch bescheidenen Wohlstand des Vaters schließen[1]).

Zwei Jahre hat der Knabe in Reichenbach noch die Schule besucht und sicherlich in Küster's bescheidenem Hause gelebt[2]), eifrig auch seinen musikalischen Studien hier obliegend. Wir werden Graupner als einen seine Muttersprache überraschend gut beherrschenden Mann kennen lernen; es war dies sicherlich auch die Frucht der Arbeit Küster's, dem Graupner, wie die Selbstbiographie beweist, zeitlebens eine dankbare Erinnerung bewahrte.

Reichenbach[3]) war ums Jahr 1700 ein Ort von etwa 2500 Einwohnern, die Landwirtschaft trieben oder einen guten Ruf als Tuchmacher und Schönfärber genossen und ihre Waren selbst nach der Schweiz, Italien und Frankreich verschickten. Drei Bürgermeister besorgten das weltliche Regiment der kleinen Stadt, die auch das »Hoch-Adel. Metzsch'sche Gericht« barg; ihm stand ein Gerichtsdirektor mit einem Stadt- und Landrichter vor. Ein »Ordensrichter« war der letzte Zeuge der Niederlassung des deutschen Herrn-Ordens. Er saß mit dem »teutzschen Schreiber« im Rathause. 1693 wurde diesem die Unterhaltung einer Schreib- und Rechenschule auferlegt. Von 1682 ab hatte auch das »neuaufgerichtete Churfürstl. Amt im Vogtlande« seinen Sitz in Reichenbach. Die Stadt besaß zwei Kirchen; die Geschichte der Pfarrkirche geht bis hinter 1080 zurück, die Gottesackerkirche St. Trinitatis wurde 1621 erbaut. Als Pfarrer wirkte 1698 bis 1702 M. Jac. Friedr. Müller, Archidiakonus war in derselben Zeit M. Dan. Wegener aus Reichenbach, der als Orientalist einen Namen besaß. Diakon war 1686—1700 Christian Klaubert, der in der Gemeinde viel Liebe und Vertrauen genoß. Dem Unterrichte der Knaben diente das in der Mitte des Jahres 1700 ungenügend erweiterte Schulhaus der Kirchschule, deren Leiter zu Graupner's Zeit Johann George Geyer war; das Kantorat versah 1686—1710 Geo. Val. Köhler. Tertius (Baccalaureus, Con-Rector) war 1693—1709 Geo. Martini, Quartus 1694—1709 Gottfried Mylius. Diese Lehrer unterrichteten »*in studio pietatis, linguarum, artium et civilitate morum*«. Lehrpläne aus dieser Zeit sind bis jetzt nicht gefunden

---

1) Herr Pfarrer Scheibe berichtet, daß nach alten Nachrichten die Familie Graupner angesehen und vermögend war.

2) Vgl. dazu weiter unten die Ausführungen im Texte. Über die Besoldung der damaligen Organisten in Reichenbach ist wenig bekannt. Die Akten sind 1720 verbrannt. 1650 erhielt der Organist 5 Gulden Gehalt und ebensoviel an gutwilliger Zulage. Küster wurden am 8. April 1699 etwas über 4 G. als eine »guthwillige Verehrung« bewilligt, seine Witwe wurde im Jahre darauf wegen ihrer Armut bedacht, ihres Mannes Leiche ohne Entgelt des Pfarrers beerdigt.

3) Herrn Pastor Limbach in Reichenbach verdanke ich eine Reihe zusammenfassender Notizen über den Ort, für die ich herzlich danke.

worden. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde über zu viel Latein und zu wenig Rechenunterricht geklagt. Das war offenbar eine schon alte Klage, der auch, wie oben erwähnt, der »teutzsche Schreiber« hatte abhelfen sollen. Die Besoldung der Lehrkräfte war eine überaus geringe. Not und Raummangel in der Schule trieben zu Privatunterricht in der Häuslichkeit. Hier konnten, wenn auch nur bei einzelnen Lehrern, auch Mädchen Unterweisung in den nötigen Schulfächern erhalten. Bedenklich war, daß auch der Kirchner ein Recht besaß, in seiner Wohnung zu unterrichten. Daß unter diesen Verhältnissen im allgemeinen an eine gründliche Ausbildung der Jugend nicht zu denken war, liegt auf der Hand. Um so schwerer wiegt das dankbare Gefühl, das Graupner dem armen Lehrer seiner Jugendtage bewahrte. Insbesondere mag die tüchtige Schulung seiner Stimme ihm schon in Kirchberg geholfen haben, allerlei Verbindungen anzuknüpfen, die sich späterhin bei der Übersiedelung nach Leipzig nutzbringend erwiesen.

Wenn also auch die Verhältnisse, die der Knabe in Reichenbach antraf, nicht gerade glänzende waren, so umgab ihn doch hier ein anderes Leben als zu Hause. Viel lebhafter wirkte die Welt draußen auf ihn ein; eine große Verkehrsstraße führte seit alter Zeit durch das Städtchen, Leipzig und das altberühmte Nürnberg mit einander verbindend; die Handelsbeziehungen der Stadt ließen den Knaben von fremden Dingen und Menschen hören.

Von Reichenbach »begab ich mich nach Leipzig, und verharrete allda über neun Jahre auf der Thomasschule« [1]), berichtet die Autobiographie. Die Übersiedelung wird in das Jahr 1696 gefallen sein. Über die Verhältnisse, die der junge Mann in Leipzig antraf, braucht hier im einzelnen nicht berichtet zu werden, da sie aus mancherlei monographischen Arbeiten genügend bekannt sind. Ein reges musikalisches Leben zog Graupner, soweit es die ernst betriebenen Studien gestatteten, bald in seine Kreise: schwang er sich auch nicht, wie der seit 1701 in Leipzig studierende Telemann, zu einem Führer der jungen Künstlergeneration auf, so sammelte er doch eine Fülle künstlerischer Eindrücke, wie die Folgezeit bewies, und auch in Leipzig erinnerte man sich später des begabten jungen Mannes und suchte ihn für die Stadt zu gewinnen. Graupner berichtet selbst, die Summe seiner Leipziger Zeit ziehend, folgendes: »Der Cantor, Johann Schelle, hatte viele Liebe für mich, und weil er meinen natürlichen Trieb zur Musik vermerckte, gab er mir selbst auf dem Clavier, auch zu einer besseren Art im Singen, noch weitere und gründlichere Anleitung.

1) Vgl. dazu B. Fr. Richter, Stadtpfeifer u. Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bach's Zeit (Bach-Jahrbuch, Leipzig 1907).

Inmittelst hatte ich bei dem nachherigen Capellmeister in Dresden, Johann David Heinichen, auch den Anfang zur Composition gemacht, worin es mir ziemlich gerieth, indem ich den Vortheil des Singens und Claviers schon vor mir hatte. Da hiernächst Johann Kuhnau, vormahls Organist an der Thomas-Kirche, zum Cantorat befördert wurde, genossen wir beide mit einander, Heinichen und ich, seiner Anweisung, sowohl auf dem Clavier, als in der Setzkunst. Weil ich mich auch bey Kuhnau, als Notist, von selbsten anbot und eine gute Zeit für ihn schrieb, gab mir solches gewünschte Gelegenheit, viel Gutes zu sehen, und wo etwa ein Zweifel entstund, um mündlichen Bericht zu bitten, wie dieses oder jenes zu verstehen. Durch den täglichen Fleiß gerieth es also nach und nach dahin, daß ich mich weder in Kirchen- noch theatralischen Sachen[1]) nicht sonderlich mehr zu fürchten hatte, sondern fest ging.

Die Schulzeit war nunmehr aus. Doch blieb ich noch 2 Jahr in Leipzig, auf der dasigen Universität, und war Willens, mich auf die Rechtsgelehrsamkeit zu legen[2]); hielte auch meine Collegia, so viel mein Vermögen zulies: biss endlich 1706 die Schweden in Sachsen kamen, und mir mein Concept ziemlich verrückten.«

Die Hamburger Zeit.

Das Ereignis, das Graupner von Leipzig vertrieb, war der Anmarsch der von dem exzentrischen und größenwahnsinnigen Könige Karl XII. geführten schwedischen Truppen, die Dänen, Russen, Polen und Sachsen besiegt hatten und in dem genannten Jahre am 24. September den Frieden zu Altranstädt erzwangen, der August den Starken zum Kurfürsten von Sachsen degradierte. Ob Graupner fürchtete, Werbern in die Hände fallen zu können oder sonstwie zum Soldatendienste gepreßt zu werden, ob er aus der Hofhaltung des Schwedenkönigs in Leipzig andere Nachteile für sich und seine Kunstübung herleitete, läßt sich ohne weiteres nicht sagen[3]). Kurz, er entschloß sich, auf einige Zeit nach Hamburg

1) Nach (Blümner) Geschichte des Theaters in Leipzig, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1818, erhielt 1692 Nic. A. Strungk (vgl. Eitner a. a. O. unter Strunck, woselbst weitere Quellenangaben) ein Patent zur Aufführung von Operetten. 1710 wird Samuel Erich Döbricht als Operisten-Prinzipal, wie der Ausdruck der Zeit lautete, in Leipzig genannt. Er fehlt bei Eitner, mag aber vielleicht mit der Sängerin verwandt gewesen sein, die zu Beginn von Graupner's Tätigkeit nach Darmstadt gezogen wurde. (s. u.)

2) Dies Bekenntnis entbehrt nicht des Interesses. Obwohl eine ganze Anzahl von deutschen Musikern des 18. Jahrhts. eine Zeitlang Jurisprudenz studiert hat, läßt sich wohl nur bei den wenigsten die feste Absicht, die Juristerei auch praktisch auszuüben, annehmen. Verzeichnet steht Graupner in der Leipziger Matrikel in folgendem Eintrage: »Unter dem Rectore Magnifico Dn. D. Johanne Oleario, P. P. ist Ao. 1705 der Christoph Graubner Kirchbergensis immatriculieret worden«.

3) Der Aufsatz des Darmstädter Kalenders kennt die Veranlassung von Graupner's Übersiedlung nach Hamburg nicht.

überzusiedeln. An eine dauernde Niederlassung daselbst dachte er vor der Hand nicht.

Die Wahl der Stadt läßt sich leicht begreifen. Man kennt die damaligen Verhältnisse Hamburgs durch Chrysander's glänzende Schilderung[1]). Die Musik fand reichste Pflege. Seit 1678 bestand die Bühne am Gänsemarkte, deren Aufführungen Gäste aus aller Herren Ländern herbeilockte. Die Hindernisse, die geistlicher Übereifer ihr in den Weg gelegt hatte, waren wenigstens in der Öffentlichkeit überwunden, der Poet Christian Postel und der Musiker Reinhard Keiser schufen Werke von allgemein anerkannter Bedeutung. Keiser's Opern, Zeugnisse eines mit genialer, aber fast allzu leicht spendender Kraft ausgestatteten Künstlers, fanden ihren Weg auch auf andere angesehene nord- und mitteldeutsche Bühnen. Ob Graupner etwas von ihnen gesehen hat, ist nicht bekannt, aber höchst wahrscheinlich; jedenfalls blieb ihm Keiser's Ruhm in Leipzig nicht verborgen. Eine Oper von Grünewald, »*Germanicus*«, hatte ein Jahr vor ihrer Aufführung in Hamburg den Leipzigern Veranlassung gegeben, den Komponisten, Schwiegersohn J. Phil. Krieger's, als Sänger zu hören[2]). Auch von Händel's Wirken (er war seit 1703 in Hamburg), von Mattheson und den anderen Hamburger Künstlern muß Graupner in Leipzig vernommen haben: was Wunder, daß er jetzt die Gelegenheit benutzte, die gefeierten Meister und daneben das bunte Leben der glänzenden Stadt aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Daß es sich nur um die Absicht eines kurzen Besuches handelte, geht aus Graupner's eigener Mitteilung hervor: er gab sein Leipziger Zimmer nicht auf und ließ seine Bücher und Musikalien zurück. Mit zwei Talern in der Tasche kam er in Hamburg an. Ein Brief an die Eltern verschaffte ihm keine Unterstützung. Rasch pochte die Not an seine Türe.

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß der Komponist und Cembalist der Hamburger Oper, Joh. Christ. Schieferdecker aus Zeitz, damals einen Ruf als Organist an die Marienkirche in Lübeck erhielt. Graupner bewarb sich um den frei gewordenen Posten und erhielt ihn.

Das Datum von Schieferdecker's Lübecker Dienstantritt ist der 23. Juni 1701[3]); Graupner muß demnach etwa $^3/_4$ Jahre ohne feste Bezüge in Hamburg geweilt haben. Er wird bei den führenden Musikern gewesen sein, durch ihre Hilfe Unterrichtsstunden bekommen und allerlei Kopiaturen angefertigt haben.

In Hamburg »schlug« Graupner, wie er selbst erzählt, 3 Jahre lang

---

1) G. Fr. Händel. Leipzig 1858. I. S. 72 ff.

2) Vgl. Eitner a. a. O., IV, 396 und weiter unten.

3) Nach Eitner a. a. O. Gerber (im N. Lexikon) sagt, Schieferdecker sei am Tage vor Graupner's Erscheinen nach Lübeck berufen worden.

im Theater den Flügel[1]) und lernte immer mehr in der »Theatralischen Schreibart«. Der leider geringe Rest seiner Opern ist dessen ein vollgültiger Beweis. Händel's Hamburger Tage gingen fast zur gleichen Zeit zu Ende, als Graupner Fuß zu fassen begann. Von seinen Werken hat Graupner die Erstaufführung von *Florindo* und *Daphne* im Februar 1708 in Hamburg erlebt, etwaige Wiederholungen früherer Opern abgerechnet. Die Hamburger Bühne, den »Schmuck des deutschen Reichs, Schmuck der polierten Welt«, wie Barth. Feind sagt, beherrschte Keiser. Wer den Gebildeten zugezählt werden wollte, durfte im Theater nicht fehlen. Es herrschte in Hamburg ohne Zweifel neben dem »galanten« ein ästhetisches Interesse an der Bühne, und es ist durchaus nicht ohne weiteres abzuweisen, daß Mattheson's theoretische Untersuchungen des Singspiels am letzten Ende auf allerlei ästhetische Expektorationen in Hamburger Theaterkreisen zurückgehen.

Wer zu Graupner's besonderen Hamburger Freunden gehörte, wissen wir nicht. Auf alle Fälle trat ihm Grünewald, der ihm nach Darmstadt folgte, nahe. Auch sein Textdichter Hinsch, der Poet Feind, Mattheson und Keiser selbst haben wohl näheren Umgang mit ihm gehabt. Man erinnert sich dessen, was Chrysander über einen Teil dieser Männer, von denen Händel sich fern gehalten hatte, sagt: sie verpraßten ihre Einnahmen und lebten in einem fortwährenden Sinnentaumel ihre Tage hin. Die Zukunft kümmerte sie nicht. Dabei vernachlässigten sie jedoch keineswegs ihre beruflichen Pflichten; aber ihr Schaffen geschah wie im Fieber, hastig, ohne künstlerische Besonnenheit. Wäre Keiser nicht ein echtes Genie gewesen, dem sich jeder Vers sofort in Musik umsetzte, er hätte kaum Bedeutendes zustande bringen können. In diesen Kreis geriet Graupner. Es ist interessant, seine Handschrift aus den Hamburger Tagen mit der späteren, sicheren, ruhigen und schönen zu vergleichen: man sieht aus der Originalpartitur seiner Oper *Dido*, wie die Feder in fliegender Eile über das Papier gleitet, Fehler sind nicht selten, allerlei Zeichen werden ausgelassen, die Notenwerte oft mit höchster Flüchtigkeit hingeworfen. Der Glanz des Scheinlebens hat ihn geblendet, der Ehrgeiz ihn gefaßt, in dieser Welt des Scheines zu rascher Anerkennung zu gelangen, und so stürzt er sich mit Feuereifer in Arbeit und sinnliche Genüsse bedenklicher Art.

Der Adreßkalender-Aufsatz führt als Opern Graupner's aus der Hamburger Zeit an: *Dido* (1707); *Hercules und Theseus, Antiochus und Stratonica, Bellerophon* (1708) (Text nach Corneille, Fontenelle und Boileau

1) Die Angabe ist offenbar ein Irrtum, da Graupner's Bestallung in Darmstadt mit dem Januar 1709 begann. Vielleicht hat er Schieferdecker schon einige Monate lang als Cembalist vertreten; man kommt dann ungefähr auf eine zweijährige Hamburger Wirkungszeit.

von Feind) und *Simson* (1709). Von den in Darmstadt entstandenen Opern ist dem Verfasser des Aufsatzes bezeichnender Weise nichts bekannt geworden: sie waren Produkte der Hofkunst, die das »Volk« nichts anging. Von den Angaben des Kalenders weicht die handschriftliche Liste, die den Hamburger Operndrucken[1]) voraufgeht, wesentlich ab. Sie verzeichnet: *Dido* (1707), Text von Hinsch[2]), *Antiochus und Stratonica* (1708), Text nach Assarini und Corneille von Feind, Werke, die in der Originalpartitur erhalten sind. Mit Keiser soll Graupner (1707) den *Carneval von Venedig*[3]), Text von Meister und Kuno, 1708 *Die lustige Hochzeit*, eine satirische Posse, und 1709 *Olympia* geschrieben haben. Allein hat Graupner nach dem Hamburger Verzeichnisse noch *Bellerophon* und *Simson*, beides Texte von Feind, in Musik gesetzt. Seiner Opern, über die sich bislang nur Winterfeld in oberflächlich-anerkennender Weise geäußert hat[4]), wird später ausführlich zu gedenken sein. C. Mönckberg sagt in seiner Geschichte der Freien und Hansastadt Hamburg[5]), wohl auf Chrysander[6]) fußend, 1693 sei die bis dahin noch gepflegte biblische Grundlage der Hamburger Oper völlig geschwunden. Das ist nach der oben gegebenen Liste doch nicht ganz richtig; das letzte Opernwerk Graupner's aus der Hamburger Zeit heißt in seinem vollständigen Titel: »Der Fall des großen Richters in Israel, Simson. Ein Musikalisches Trauerspiel«. Daß Graupner in diesem Werke andere Wege als in den früheren Opern gegangen sei, ist wenig wahrscheinlich. Der biblische Untergrund ist für den Dichter des Textes nur ein Vorwand gewesen; das ganze Trauerspiel steckt voll von echtem Opern-Spektakel, Maschineneffekten und Hanswurstereien. Wie hätte Graupner da auf den Gedanken eines neuen Stiles kommen sollen?

Für die Texte[7]) der Opern Graupner's insgesamt gilt das, was schon Chrysander über andere dahin gehörende Dichtungen gesagt hat; sie

---

1) Exemplar der Hamburger Stadtbibliothek.

2) Pasqué sagt, die Oper habe nicht gefallen, weshalb die »Unternehmer«, die sich nicht mehr getrauten, Graupner die Komposition einer Oper zu übergeben, sich an Händel gewandt hätten, der dann »rasch nacheinander« zwei neue Opern, *Der beglückte Florindo* und *Die verwandelte Daphne* geschrieben hätte! Vgl. dazu Chrysander a. a. O.

3) Soll nach Pasqué Graupner's erste Oper sein, zu der er einige ältere Arien Keiser's benutzt habe, die Oper habe außerordentlich gefallen. Sie ist ein Gemengsel von allerhand Tor- und Tollheiten.

Pasqué erwähnt noch: *Il fido amico* oder *Der getreue Freund Herkules und Theseus*, Text nach dem Ital. von Breymann. So auch Riemann im Opern-Handbuch und im Lexikon.

4) Der evangel. Kirchengesang. Leipzig 1847. III. 506.

5) Hamburg 1885.

6) Händel. I. S. 78.

7) Vgl. dazu auch E. O. Lindner, Die erste stehende Deutsche Oper. Berlin 1855.

sind als solche durchaus schwächliche und erbärmliche Produkte ohne jeden sprachlichen oder psychologischen Reiz, entbehren aller tiefer angelegten Konflikte, gehen auf öde Liebesspielereien hinaus, der Art, daß zur Haupthandlung eine oder auch zwei Nebenhandlungen parallel laufen, wodurch Gelegenheit zu allerhand Mißverständnissen und deren trivialer Lösung, zu Seufzern, Klagen und Wutausbrüchen gegeben wird, und mischen in der sattsam bekannten Art deutsche und italienische Arien unter einander. Eine Prosaübersetzung sorgt dafür, daß der tiefsinnige Text dieser italienischen Arien vom Leser verstanden werde.

In dieser sinnlich-schwülen, in künstlerischer Beziehung eine tiefer angelegte Natur sicherlich nicht befriedigenden und unerquicklichen Atmosphäre wäre Graupner vielleicht nicht gerade verkommen. Aber es ist doch die Frage, ob er sich trotz der Anerkennung, die sein Schaffen fand[1]), gegenüber Keiser auf die Dauer hätte halten und Geltung verschaffen können? Er selbst erzählt uns, er habe sich bald von Hamburg weggesehnt; allerlei »Verdrießlichkeiten« hätten ihn gequält. Geldnöte mögen ihn bedrängt, galante Affairen ihn bedrückt und verfolgt haben. Er spricht von einem Hoffnungsstern, der ihm damals im Traume aufgegangen sei: als er Anschluß an den Darmstädter Hof und damit eine gesicherte Lebenslage gefunden hatte, verklärte sich ihm der Traum, den ihm in angstvollen Stunden Wünsche und Hoffnungen geboren, zu einem Himmelsgeschenke, das ihm Erlösung aus seinen Nöten verheißen habe.

Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt war 1678 als Knabe von 11 Jahren zur Regierung gelangt, die während seiner Minderjährigkeit, 10 Jahre lang, durch seine Mutter, Elisabeth Dorothea von Sachsen-Gotha, geführt wurde. Der junge Fürst war ein großer Liebhaber der Musik. Buchner[2]) erzählt:

»In seinem ganzen Leben hielte Er viel auf die Music, wie Er dann selbsten viele schöne Musicalische Stücke inventiret, auch in seinen jüngeren Jahren galant auf der Laute gespielet« ...

Seine Reisen hatten den Fürsten nach Paris, nach Wien geführt. Französische und italienische Opern waren ihm nicht unbekannt geblieben. 1706 und 1708 hatte er Hamburg besucht und war mit Mattheson und andern Musikern in irgendwelche Verbindung gekommen. In der Elbestadt fand der prunkliebende Fürst eine mit allem erdenklichen Luxus ausgestattete deutsche Oper, die Ernst und Scherz, glänzende Maskeraden und Aufzüge in Hülle und Fülle bot. Was Wunder, daß da der Wunsch in ihm Wurzel schlug, in seiner eigenen kleinen Residenz eine

1) Das Vorwort zur Lustigen Hochzeit preist Keiser, den berühmten Monsieur Hendeln, wie auch den nicht weniger rühmenswerten Monsieur Graupnern.

2) Buchner's Chronik. S. 1155 (1724). Handschriftl. auf dem Gr. H. u. Staatsarchiv Darmstadt. Vgl. auch Kleefeld, Nagel a. a. O.

Oper großen Stiles ins Leben zu rufen? Opern, Schäferspiele mit Musik, in denen die fürstlichen Personen selbst aufgetreten waren, Schauspiel-Aufführungen der Truppe des Magister Velthen[1]), Molière'sche Komödien, Farcen und mythologische Stücke, Mummereien zur Karnevalszeit, bei Familienfesten u. dergl. hatte der Darmstädter Hof öfter gesehen[2]), wie denn dergleichen Aufführungen ja in größerem oder geringerem Umfange je nach den vorhandenen Mitteln an keinem fürstlichen Hofhalte fehlten. Aber eine regelrechte, stehende große Oper war in Darmstadt noch unbekannt. Alle solche Aufführungen geschähen doch nur gelegentlich. Unter ihnen fehlten auch Stücke nicht, die die geschwollene pathetische Rede des Dramas, mythologisches Fabelwesen mit derben, bäurischen Scherzen mengten[3]). So mußte auch nach dieser Richtung hin den empfänglichen Landgrafen die Hamburger Oper reizen.

Ob Mattheson, der dem Hessen-Fürsten sein Werk »Der vollkommene Kapellmeister« widmete, Graupner auf einen geäußerten Wunsch des Landgrafen nach einer tüchtigen künstlerischen Kraft empfohlen, ob Ernst Ludwig Graupner's Opern selbst in Hamburg gehört hat, wissen wir nicht. Ersteres ist ziemlich unwahrscheinlich, da Mattheson schwerlich verabsäumt haben würde, die Welt von seinem Verdienste an der Sache zu unterrichten[4]). Genug: Ernst Ludwig versicherte sich der jungen und aufstrebenden Kraft Graupner's, stellte ihm frei, die Höhe seiner Besoldung selbst zu bestimmen (was Graupner ablehnte), und gewann ihn so für Darmstadt.

Auch weiterhin ist der Landgraf nochmals in Hamburg gewesen und hat Fühlung mit dem dortigen künstlerischen Leben behalten[5]).

---

1) Velthen wirkte in Frankfurt. Wie weit eine Einwirkung der 1700 nach der Mainstadt gekommenen Straßburg-Metzischen Operngesellschaft auf Darmstadt anzunehmen ist, weiß ich nicht. Vgl. C. Valentin, Gesch. d. Musik in Frankfurt a. M. Frankfurt 1906. S. 220.

2) Vgl. H. Knispel, Das Gr. Hoftheater zu Darmstadt, I. Hlbd. Darmstadt u. Leipzig 1891. Knispel's eigentliche Aufgabe liegt jenseits des hier berührten Zeitraumes; er behandelt die in Frage kommenden Dinge nur summarisch. Vgl. auch Pasqué und Kleefeld a. a. O.

3) Die Darmst. Hofbibliothek bewahrt ein derartiges Werk *Die triumphierende Tugend* (dat. d. 6. Sept. 1686) auf.

4) In der Zuschrift, die nach der Sitte der Zeit den hessischen Fürsten in widerlichster Weise anhimmelt, vergißt Mattheson nicht, den Landgrafen daran zu erinnern, wie er ihn vor 30 Jahren beim Singen akkompagniert habe. In derselben Zeit, als er dies schrieb, muß er auch Graupner um seine Biographie für die beabsichtigte »Ehrenpforte« angegangen haben.

5) Unterm 20. Mai 1709 schreibt Triesendorf aus Hannover an ihn (Geh. H. u. St. Arch. Darmstadt, II. Abtlg. Convol. 29. Ernst Ludwig):

»*Je commence à croire que V. A. S. a ordonné à la Chanteuse de Hambourg qui devoit passer par icy, de prendre un autre chemin; je me suis attendu à donner un Concert à son occasion, mais Elle n'a pas parû jusques icy*«.

Am 10. April 1710 richtet der Landgraf von Hamburg aus an seinen Minister

Darmstadt.

Das neue Dienstverhältnis Graupner's begann am 1. Januar 1709. Seine vom 28. Januar datierte Bestallung[1]) bestimmte:

»Von G. Gn. Wir Ernst Ludwig . . . Urkunden . . . hiermit, was massen Wir Christoph Graupnern zu unserem Vice-Capellmeister angenommen haben, . . . daß Er, Graupner, Unser Vice-Capellmeister seye, die Music sowohl in alsz auszer der Kirchen, nach anleitung des Ihme ertheilten gnädigsten Special Befehls, dirigiren, besonders aber sich zum accompagniren auf dem Clavir, so offt es nöthig, gebrauchen laszen, wie nicht weniger componiren . . . solle . . . auch Er seinen Rang immediate nach Unserem Renth Cammern Secretario, Sahlfelden, haben und dabey mainteniret werden solle.«

Als Besoldung wurden 500 Gulden und eine Naturalienverpflegung, bestehend in 16 Mltr. Korn, 8 M. Gerste, 6 M. Spelzen, 4 M. Weizen Darmstädter Maßes, 8 Klafter Holz, 3 Ohm Kostwein quartaliter gegen Quittung zu reichen[2]) festgesetzt. Tatsächlich wird Graupner den Dienst nicht am 1. Januar angetreten haben. So erklärt sich wohl die spätere Datierung der Anstellung. Er mag das Weihnachtsfest im Kreise der Seinen verlebt haben und auf der Reise nach Kirchberg auch wieder in Leipzig gewesen sein, wenigstens erzählt er, daß er die seinerzeit dort zurückgelassenen vielen Manuskripte (eigne Arbeiten und offenbar Kopiaturen) nicht mehr vorgefunden habe. So lange er in Hamburg dienstlich tätig war und sich eine Stellung zu erwerben hatte, wird er schwerlich nach Leipzig haben reisen können.

Ein ganz anderer Wirkungskreis wie in Hamburg trat Graupner in Darmstadt entgegen. Er lernte kleine und bescheidene Verhältnisse kennen, aus denen der Landgraf mit seiner Hilfe Größeres und Glänzenderes entwickeln wollte. Die finanzielle Lage des Fürstentums hatte bisher zur größten Sparsamkeit gezwungen[3]). Von Osten und Westen

---

Kametzky ein bewegliches Schreiben, in dem er sich über verzögerte Geldsendungen beklagt. Es ist auch von Interesse zur Beurteilung der Hamburger Verhältnisse.

»Ich will hoffen es werde ja einmahl ein schreiben von mir an ihn einlauffen, woran bishero zweiffeln muss, weilen auf Keines noch eine ainige antwort bekommen, indessen lebe allhier Gott weiss wie dann ohne geldt wahrhafftig an einem frembden orth undt sonderlich allhier nicht sich behelffen kann, indessen lauffen die täglichen depences fort man muss mal à propos schulden machen, welches aber meiner ehr . . . übele nachricht macht ich weiss nicht wo ich fast hinsehen soll, so schäme ich mich . . .« Gr. H. A. Abtlg. II. Conv. 274.

1) Gr. Hausarchiv, Abtlg. VIII. Hoftheater u. Hofmusik. Convol. 22.

2) Von dieser Bestimmung wich die betr. Kassenverwaltung sogleich beim ersten Male ab. Graupner bezog laut Quittung vom 5. August d. J. damals seine erste Gage und zwar für eine halbjährige Dienstleistung.

3) Vgl. meine Darstellung a. a. O. S. 38 ff. Eine eingehende Darlegung der Finanzwirtschaft im damaligen Hessen wäre von höchstem kulturgeschichtlichem Interesse; ohne jede Frage würde sie manche Erscheinung im politischen Leben des Landes bis in die Rheinbundzeit hinein aufhellen und erklären.

her trachteten mächtige Feinde, das alternde heilige römische Reich zu vernichten. Hessische Truppen hatten im Reichsheere gegen den 1683 Wien belagernden Kara Mustafa gekämpft und Johann Sobiesky geholfen, die Türken zu verjagen. Im ersten Jahre von Ernst Ludwigs Regierung waren die furchtbaren Scharen Ludwigs XIV., der Anspruch auf die Erbgüter Karls von der Pfalz erhoben hatte, auf deutschem Boden erschienen, die Pfalz, badisches und anderes Land verwüstend und ausraubend. Worms und Mainz waren aufs schwerste bedroht. Noch unterhielt sich der Hof in Darmstadt vortrefflich bei französischen Balletts und anderen Lustbarkeiten, als der Anmarsch der Franzosen auf Frankfurt und Darmstadt gemeldet wurde. Der junge Landgraf war fern. Als er 1694 in seine Hauptstadt zurückkehrte, hatte diese schwere Zeiten hinter sich: 1691 und 1693 war Darmstadt gebrandschatzt worden. Es galt jetzt zunächst, die durch »französische Völker« zerstörten Häuser neu aufzurichten. Da war es kein Wunder, daß den fürstlichen Kassen, die von allen Seiten in Anspruch genommen wurden, oft das Geld ausging, daß fällige Gehälter nicht bezahlt werden konnten, daß z. B. der Witwe eines Musikers eine Abschlagszahlung auf eine geschuldete Summe in Gestalt eines fetten Schweines gereicht werden mußte. Unter solchen trüben Verhältnissen ließen sich keine großen künstlerischen Pläne verwirklichen. Aber seit dem Frieden von Ryswik (1697) waren dem Reiche wieder friedlichere Zeiten beschert, es kam leidliche Ordnung auch in das Finanzwesen Hessens, und der Landgraf konnte daran denken, seinen Wünschen Erfüllung zu verschaffen. Aber das Wollen war größer als das materielle Vermögen. So blieben denn Enttäuschungen nicht aus, und die Dinge nahmen im Laufe der Zeiten eine ganz andere Richtung, als sie der Landgraf ursprünglich geplant hatte.

Daß der damals noch lebende Darmstädter Kapellmeister Wolfg. Karl Briegel an der beginnenden Neugestaltung der Dinge beteiligt gewesen, ist kaum anzunehmen. Graupner brachte schon kurze Zeit nach seinem Erscheinen eine neue Oper zur Aufführung und wurde als Nachfolger Briegels, der im November 1712 starb[1]), am 28. Januar 1711 Kapellmeister[2]). Schon im vorhergehenden Jahre erscheint der Name

1) Briegel's Lebensgang s. in seinen Umrissen bei Eitner a. a. O., woselbst auch die Literatur über ihn zu finden. Pasqué's Phantastereien über Briegel's »Opern« sind Eitner nicht bekannt geworden. Briegel verdiente ohne Zweifel einmal eine monographische Behandlung.

2) Es handelt sich nach Ausweis der Akten nur um eine Titeländerung; doch fügt das Bestellungsdekret bei, daß Graupner »künftighin aber mit Unseren Cammer- und Kriegs-Secretariis der *ancienneté* nach *rouilliren* solle«. Graupner erhielt weder höheres Gehalt noch größere Naturalbezüge angewiesen. Genau so wurde auch Grunewald (Grünewald) gestellt.

Gottfr. Grünewald's, seines Hamburger Freundes, in den Akten. [Seine Beziehungen zu Graupner gehen wohl bis in dessen Leipziger Zeit zurück:] 1704 war, wie schon mitgeteilt, Grünewald's Oper *Germanicus* in Leipzig mit dem Komponisten als Sänger gegeben worden. Über des Mannes Wirken in Darmstadt wissen wir nicht sehr viel [1]). Seine Freundschaft zu Graupner ist allem Anscheine nach sehr innig gewesen; bei mehreren ihrer Kinder haben die Männer gegenseitig Gevatter gestanden.

Noch ein anderer Musiker lebte damals in Darmstadt, den der Landgraf über seine Pläne ins Vertrauen zog, E. Chr. Hesse [2]), der ausgezeichnete Gambist und spätere Kriegssekretär. Welche Rolle er am Hofe gespielt hat, ist freilich bis jetzt nicht ganz klar.

Das Resultat der Beratungen über die künstlerische Ausgestaltung des Hoflebens in Darmstadt förderte zunächst zwei Pläne zu Tage, den eines neuen Theaters und den anderen der nötigen Ergänzung des Personales. Für den Theaterbau wurde Lafosse gewonnen; Graupner und besonders Hesse, der im Dienste seines Fürsten viel auf Reisen war, sollten die Kapelle auf eine genügende Anzahl von Mitgliedern und die wünschenswerte künstlerische Höhe bringen. In jener Zeit hat Graupner, wie aus einer Quittung [3]) seiner Hand hervorgeht, mit Leipzig, Weißenfels, Hannover und Wolfenbüttel korrespondiert. Wohl des Engagements von Sängern wegen.

Pohl gibt in Grove's *Dictionary* aus der Darmstädter Zeit folgende Opern an: *Berenice und Lucio* (1710); *Telemach* (1711); *Beständigkeit be-*

1) Vgl. Nagel a. a. O. Ich werde die während der Vorarbeiten dieser Lebensskizze gefundenen Aktenstücke über Grünewald an anderer Stelle in dieser Zeitschrift mitteilen.

2) Vgl. über ihn Pasqué a. a. O. Nagel a. a. O. Aus seinen Briefen und Berichten an den Landgrafen teile ich unten einiges mit. Sie kommen nur in geringem Maße als musikgeschichtliche Quelle in Betracht. Auch der Person Hesse's einmal literarisch nahzutreten dürfte sich verlohnen.

3) Das Darmstädter Archiv bewahrt den 2. Akt einer Oper *Lucius Verus* handschriftlich auf. Der nachfolgende Zettel mit Graupner's Handschrift gehört wohl hierher:

»Specification was ich wegen Hochf. gn. Herrschaft ausgelegt habe.

	Gr.	alb
Vor ein und ein Viertel Buch groß Pappier	1	7
Vor ein Reisz Pappier zur Opera	3	20
Vor Zehrung als nach Franckfurt geschickt worden *Cupido* und *Venus* zu probieren	2	28
Vor Briefporto nacher Hannover Leipzig Weißenfels Wolfenbüttel	2	6
	10	1

Obige Zehn Gulden sind mir von Ihr Gnaden Herrn vom Kametzki wieder vergnügt worden.

Christoph Graupner.«

siegt Betrug (1719). Eine Oper *Lucio Vero e Berenice* wurde in Darmstadt am 4. März 1710 im landgräflichen Schlosse aufgeführt. Als Mitwirkende werden genannt der Musikus Renner, Grünewald, die Schoberin[1]) und die Kaiserin, Sängerinnen. Der Drucker Gottfr. Haussmann stellte im August 1710 eine Rechnung über 600 gedruckte Exemplare des Werkes, d. h. der Dichtung, aus. Der Druckerlohn war 59 Gulden. Ob es sich um Nachdruck der Dichtung von Hinsch handelte, die Keiser 1705 in Hamburg komponiert und aufgeführt hatte? Daß Graupner eine neue Musik dazu geschaffen hatte, verraten die Akten nicht. Inzwischen hatte Lafosse das alte Komödienhaus, das als Interimsbau zur Aufnahme der Oper gedacht war (denn es bestand der — nicht verwirklichte — Plan, ein neues großes Haus zu errichten), umgebaut. Die Arbeit wurde im Januar 1711 fertig. Als erste Oper wurde am 16. Februar[2]) *Telemach* gegeben. Die Tradition nennt Graupner als Komponisten. Auch hier lassen uns die sehr mangelhaft erhaltenen Akten im Stiche. Für die Aufführung waren Joh. Geo. Pisendel, der seit 1709 in Leipzig weilte[3]), Joh. Mich. Böhme, Johanna Elis. Döbrichtin[4]) (Venus), in deren Gesellschaft ihre Mutter kam, Konst. Knöchel und ein Knabe Blank gewonnen worden. Auch Frau Kaiser und die Schoberin waren wohl in der Oper beschäftigt; ebenso einige Herren vom Adel. Die Texte wurden in Gießen gedruckt. Die Oper begann um 4 Uhr nachmittags und erlebte eine Reihe von Wiederholungen. Den Mitwirkenden wurden ansehnliche Summen und Geschenke ausgehändigt[5]). Auch im Herbst des Jahres 1711 wurden wieder Opernaufführungen veranstaltet. Am 7. August schrieb der Landgraf an seinen

1) Maria Schobert (!) (nach Pasqué a. a. O.) verließ Hamburg fast zugleich mit Graupner.

2) Das Datum steht nicht ganz fest. Man kann gegen den 16. Februar geltend machen, daß dieser Tag ein Sonntag und daß der 17. der Beginn des Karnevals war. Die Geistlichkeit war, wie wir hören werden, dem Landgrafen gram, weil er Sonntags Lustbarkeiten nicht vermieden hatte. Die Akten enthalten aber die Angabe, daß am 16. Februar die Herrschaften, die »Däntzer« und die Sängerin mit »Schukelade«, Thee und Kaffee im Theater bewirtet worden.

3) Eitner a. a. O.

4) Sie kam wohl aus Weißenfels: hier wird um 1691 ein Dan. D. als Mitglied der W.-Querfurter Hofkapelle erwähnt. Vgl. Eitner a. a. O. und weiter oben.

5) Minister Kametzky schrieb an den Verwalter Rohr unterm 11. März 1711, er solle »auff Befehl J. H. D. die Mlle. Döbrichtin nebst Ihrer Mutter ingleichen M. Knöchel, Hrn. Graupner (den Vater?), Mr. Bishändel und Mr. Böhm im Darmstädter Hoff logieren, und weil Sie auf den Donnerstag und Freytag von Franckfurt abreisen, sollen sämbtl. Personen defrayrt werden. Der H. Verwalter gelibe mir das Conto zu schicken.« — Was ein Joh. H. Freetz, für den Graupner 200 Gulden auslegte, die ihm die fürstl. Kasse am 5. April 1711 zurückzahlte, für das Spiel bedeutete, weiß ich nicht zu sagen. Die Ausstattung für *Telemach* wurde zum großen Teil aus Paris bezogen. Über diese Dinge liegt allerlei Material vor, das indessen für unsere Zwecke bedeutungslos ist.

Minister Kametzky, er möge bei den jetzt beginnenden Proben anwesend sein und aufpassen, daß alles recht zugehe. Niemand, wess Standes er sei, dürfe den Proben außer den im Spiele Beschäftigten beiwohnen — auch ein Bild aus der alten Zeit des Patriarchal-Staates: der Minister als Aufsichtsperson bei der Opernprobe!

Die Einführung regelmäßiger Opern-Darstellungen in Darmstadt[1]) geschah nicht, ohne daß ein Teil der Geistlichkeit lebhaften Widerstand leistete. Es wiederholte sich die Erscheinung, die einige Zeit zuvor in Hamburg gespielt und dort wie auch anderswo ihre Erledigung zugunsten der Oper gefunden hatte. Der Pietismus war nach teilweise vernünftigen Anfängen auf bedenkliche Abwege ins Schwärmerische hinein und in aufdringlich-dreisten Bekehrungseifer geraten. In maßlos übertriebener Einschätzung seiner eignen Würdigkeit erklärte er allem weltlichen Wesen den Krieg. Heitere Geselligkeit war ihm ein Greuel, Spazierengehen erklärte er für eine schwere Sünde, Kartenspiel, Tanz und Theater, kurz jede Art »galanten« Zeitvertreibs stempelte er zum Greuel und Verbrechen vor Gott. Dem Landgrafen wurden seine weltlichen Neigungen keineswegs nachgesehen. Wird man den fanatischen Übereifer der Pietisten belächeln müssen, so darf man doch auch nicht den Mut zu rühmen vergessen, mit dem pietistische Prediger ihrem Landesherrn entgegen traten. Unter ihnen nahm Oberhofprediger Bielefeld[2]) eine hervorragende Stelle ein. Er hatte dem Fürsten Vorhaltungen gemacht[3]), daß er seinen Kindern an Sonntagen einen Tanz gestattet hatte, und war bereits 1698 in einem ausführlichen Schreiben[4]) vorstellig geworden, das hier mitgeteilt sei:

»Was E. H. D. . . . mich von einigen sowol auf Seiten des Hrn. Hofpredigers als Inspectoris vorgegangenen Bestraffungen wegen derer biszhero gehaltenen assembléen gnädigst berichten wollen, Solches habe . . . verlesen . . . Nun ist nicht ohne, dasz sowol von Wetzlar aus anhero schriftlich, als auch von einem hier durchreysenden Grafen der Bericht mündlich geschehen, Es sähe zu Darmstadt gantz anders wiederum aus, und würden wöchentlich öffentliche Ballet gehalten, wobey man sich in allerhand Lustbarkeiten tivertirete: Ich konnte aber solches nicht glauben, bisz mir . . . durch ein Schreiben vom Hrn. Hofprediger . . . gemeldet wurde, dasz man einige assembléen wöchentlich bey Hofe hätte veranstaltet . . . Ich kann aber die Arth über diese Sache sich zu moviren und . . . zu eyfern . . ., nicht eben approbiren:

1) Genaue Nachrichten fehlen. Einige Pläne, Szenarien usw. haben sich erhalten. Das einzelne hier aufzuführen wäre zwecklos.

2) Er stammte aus Wernigerode und war vom Landgrafen nach Darmstadt berufen worden. Seit 1693 war er auch Professor in Gießen. Er starb 1727. Vgl. Strieder a. a. O. Ferner: W. Köhler, Die Anfänge des Pietismus. (Die Universität Gießen von 1607—1907, Festschrift zur 3. Jahrhundertfeier. II, 203 ff. Gießen 1907.)

3) Geh. H. Arch. Ernst Ludwig. Korr. Konv. 23.

4) Geh. H. Arch. Abt. VIII. Konv. 270.

weil sie es ja mit einer solchen Herrschafft zu thun haben, die nicht gantz frembde von Gott und seinen Wegen feind ist, sondern ihre Hertzen dazu beqvehmet . . . In dessen . . . Ich setze dieses ausser allen Zweiffel, dasz E. H. D. . . . wenigstens in der vesten Meynung ihres Hertzens stehen, Sie begiengen in diesen Stücken nichts, was den heiligen Gott beleidigen mögte, dahero Sie solches vermeyndlich gantz innocenten tivertissements halber keinen Scheu vor jemanden dörfften tragen: Ich bin auch dieses von Dero Liebe zu Gott persvadiret, dasz Sie keinen Gefallen daran haben, wofern andere bey solcher Gelegenheit ihr eitles Hertz und Sinn lassen ausschweiffen, und denen sündlichen Lüsten Platz geben.«

Bielefeld gibt nun zu bedenken, daß »durch diese Dinge« die Heiligung der Seelen nicht befördert werde, daß Gott vielleicht eine in solchem »Divertissement« abgerufene Seele schwerlich »wachend« finden werde; dann seien »die gedräueten Zeiten der göttlichen Gerichte täglich näher für der Thür«: so lasse sich also nicht sagen, ob nicht von der »Gemeinschaft derer üppigen und eitlen Welt-Geister einige Befleckung auf Sie falle« . . . Dazu komme das große Ärgernis, welches bei anderen erweckt werde, die »ihre schändlichsten Verschwendungen, operen, und dergleichen, hirmit zu justificiren vermeynen« . . . Bei herannahender Weihnachtszeit möge der Landgraf das Spiel ausstellen und »künftighin keine ordinaire noch mit allerlei Gemeinschafft befleckte Anstalt wiederum hinaus lassen« . . .

Die Angriffe gegen das weltliche Wesen waren damit nicht zu Ende; in den nächsten Jahren wurden sie im Gegenteil noch immer heftiger. Der Pietist Joh. Christ. Lange verfaßte[1]) 1704 eine ergötzliche Schrift gegen das Tanzen der »heutigen galanten Welt«. Sie ließ dem »Volke« um seines »ungebrochenen Wesens« willen einige Tänze; der Gebildete aber sollte sich, das war die Quintessenz, von derlei »Rekreation« abwenden und edlere Genüsse aufsuchen. Im Tanze liegt — die Weise erklingt ja wohl auch heute noch zuweilen — Reiz zu böser Lust, eitle Ostentation, Versuchung zu Pracht und Verschwendung. Der Tanz ist gauklerisch unnütze, höchst unanständige Gestikulation des Weltgeistes, »für deren Begründung höchstens eine weltpolitische Raison, in lege consuetudinis fundirt, übrig bleibt« Das war die beliebte und allezeit offen gehaltene Hintertüre der weltlichen Gewalt gegenüber . . . . Aufs schärfste wurde der Landgraf persönlich durch den Prediger Phil. Bindewald angegriffen. In einem langen, Darmstadt den 20. April 1715 datierten Schreiben[2]) geht er unbarmherzig mit ihm ins Gericht. Gegenstände der Anklage waren des Fürsten Liebe zu schönen Frauen, Jagden und der Oper. »Es streitet auch . . . gegen E. H. D. theuerste Seele . . . die allzu große Beliebung an den operen und Comoedien . . .«

1) Vgl. W. Diehl, Aus den Akten des Gießener Tanzstreites. (Ludoviciana. Festzeitung der 3. Jahrhundertfeier der Universität Gießen. Gießen 1907, S. 58.

2) Gr. H. u. St. Arch. Darmstadt. Abtlg. VIII, 270.

Auch das war ein altes und an gar mancher Stelle gesungenes Lied.

Sicherlich sind derlei Angriffe am Landgrafen nicht spurlos vorübergegangen. Daß sie ihn aber bestimmt hätten, seine Neigung für kostbare Opernaufführungen zu unterdrücken, wird man nicht behaupten dürfen. Das brachten andere Dinge innerhalb weniger Jahre, wie wir hören werden, fertig.

Die Opern *Lucio Vero* und *Telemach* (falls sie überhaupt von Graupner herrühren[1]), seine anderen Kompositionen, sein Ruf als Klavierspieler hatten den jungen sächsischen Meister in Darmstadt gut eingeführt. Zwar war seine Stellung nach außen hin keine glänzende, aber in den bescheidenen Verhältnissen der Stadt wurde sein Name bald bekannt. Im guten und im schlechten Sinne. Die Dinge liegen nicht ganz klar. Es war schon davon die Rede, daß Hesse als Agent Ernst Ludwigs wirkte[2]). Der Landgraf hatte ihm am 22. September 1711 von Amsterdam aus verschiedene Aufträge erteilt, auf die ihm Hesse unter anderem antwortete:

»*Je croirois donc que* Paisible[3]) *s'acquitteroit de la Commission dont il*

---

1) Aus Pasqué's Darstellung ergibt sich, daß die Partituren zu seiner Zeit noch im Besitze der Darmstädter Hofbibliothek gewesen sind (!). Jede Spur von ihnen scheint verloren.

2) Ich bringe hier auch einen aus Wien am 7. Nov. 1710 von Hesse an den Landgrafen gerichteten Brief bruchstückweise zum Abdruck, der allerlei interessantes enthält. Mit Kaiser ist offenbar nicht R. Keiser, sondern Johann, der Gatte der oben als Sängerin genannten Kaiserin gemeint. Über Scotschoffsky und Burkhard vgl. Nagel a. a. O. Hesse war seit dem 25. Oktober 1710 in Wien »*ou je ne laisse pas de frequenter tout ce qu'il y a d'habile gens au Service de Sa Maj^té Imperiale, parmi les quels Fux et Bononcini sont du premier Rang, et c'est méme avec le premier que je traite journellem^t dans la sublime de la Composition. Je fais encore compte de porter avec moy une bonne partie de Musiques Excellentes, tant vocales qu' Instrumentales moyennant la Seule copiature et le papier, dont il faut satisfaire au Copistes. S'il est toujours vray, que Kaiser selon son inquietude ordinaire et precipitante veut quitter le Service, il y a moyen de dedommager V. a. s. de ce coté la, mémes avec bien de l'avantage, à l'heure qu'il plaira à V. A. S. de m'en donner les Ordres necessaires pour remplir ces deux places.*

J'ay en attendant decouvert icy, mais non pas sans peine, un Excellent Trompete, il s'appelle Scottschofsky, Hongrois de nation, encore Garçon, qui a Servi pendant deux ans le Comte Staremberg en Espagne, Franc et parfait en Musique, jouant en méme tems du Violon et qui en un mot l'emporte de fort loin sur les autres Trompetes à Darmstatt, j'ay crû bien faire, d'engager cet home sur les mémes conditions les quelles V. A. S. a accordé a Bourckhard ainsi que je supplie V. A. S. ... de m'octroyer sa Ratification là dessus, où d'autres ordres, avec le premier ordinaire, où que je Serois fort faché que V. A. S. perdît cet abile homme. Touchant la bande de Hautbois que V. A. S. a dessein de faire venir de Berlin, je la Supplie de me faire Savoir ses ordres là dessus, afin que j'en puisse donner part à Tromp, et, en cas que V. A. S. le jugeroit à propos, de prendre mon Retour par Berlin, pour y entendre moy méme l'habilité de cette nouvelle bande ...« (Akten des Geh. Hausarchivs. II. Abt. Korresp. E. Ludwigs. Convol. 273.)

3) Hesse korrespondierte auch mit dem seit 1710 in England befindlichen Hän-

s'est chargé, Si je ne le connoissois pas de longue main, de sorte que je crains qu'il n'ait oublié le lendemain ce qu'il a promis la veille, car c'est en quoy que consiste Son veritable Caractere.

Je prends au reste la liberté, Monseigneur, d'exposer à Votre Altesse Ser[me] *les besoins les plus pressants du departement de la Musique, dont voicy les points les plus essentielles dans l'inclose, en suppliant V. A. S. . . . de faire la grace à ceux qui y Sont Interessé et de les consoler au premier ordinaire de Sa gracieuse Resolution.* Vater[1]) *sur tout est fort pressé; Je n'ai, outre ce que j'ai deboursé à Vienne, pas seulem*[t] *touché pour cette année un Seul Soû de mes gages, Sans cela j'avancerois du meilleur de mon Coeur à cet honête homme ce qu'il Lui est dû. Mais l'article de* Grünewald *ne presse pas, puisque il a touché de quoy faire Son voyage*[2]*).* Graupner *etoit Sur le precipice de perdre Sa Reputation, Sans le pas qu'il vient de faire, dont j'auray l'honneur d'exposer les raisons à V. A. S. dabord qu'Elle Sera de retour icy, Tout le monde convient qu'il a tres bien fait, ayant choisi une fille egalm*[t] *belle et sage. Il n'y a que la maniere dont il S'est Servi de Lui declarer Sa passion*[3]) *qui est particuliere, et qui merite d'être ecoutée. . . .«*

Der Schluß des mitgeteilten Schreibens läßt nur die Annahme zu, daß Graupner die Torheiten der Hamburger Tage in Darmstadt, sicherlich dem hierzu ungeeignetsten Orte, fortzusetzen versucht hatte. Es mag ihm schwer genug geworden sein, sich und sein Wünschen zu bescheiden! Seine Verlobung war das beste und wohl einzige Mittel, die brüchig gewordene Reputation wieder herzustellen. Seine Braut hieß Sophie Elisabeth Eckard[4]) (Eckhard, Eckert).

Die Hochzeit fand im September 1711 statt[5]). Aus der Ehe gingen folgende Kinder hervor: Maria Elisabeth, geb. 9. Aug. 1713; Christoph[6])

del. Am 18. Okt. schreibt er dem Landgrafen aus Darmstadt. (Geh. H. Archiv E. L. Privatkorr. Convol 273). *»Hendel, qui m'a écrit depuis deux fois de Londres, m'a toujours chargé d'assurer V. A. S. de la Continuation de ses tres humbles Respects, c'est de quoy j'ay l'honneur de m'acquiter si bien que de Lui faire les mêmes assurances de ma part . . .«* Er mag auch Beziehungen zu James Paisible, der vielleicht hier gemeint ist, einem Operetten-Komponisten der Zeit und später als Vorsteher der Kgl. Kapelle bekannten Musiker, gehabt haben. Vgl. Eitner a. a. O.

1) Christian Vater aus Hannover hatte 1711 je ein Klavier für das Theater und Graupner geliefert. Vgl. Kleefeld a. a. O.

2) Bezieht sich wohl auf das Grünewald ausgeworfene Reisegeld, um von Hamburg nach Darmstadt zu fahren, und auf seine erste Besoldung.

3) Pasqué a. a. O. S. 676 f. sagt, Graupner habe das 18jährige Mädchen entführt.

4) Nach Pasqué a. a. O. S. 676 war der Vater Eckart Hofbildhauer zu Darmstadt. Die Familie scheint aus Oberhessen zu stammen, wenigstens wird (Kirchenbuch) die Großmutter der Braut mütterlicherseits, Frau des weil. Ratsverwandten und (Kirchen)-Kastenpflegers in Nidda als Patin des ältesten Kindes Graupner's erwähnt. W. Diehl (Stipendiatenbuch der hess.-darmst. Universitäten . . . Hirschborn 1907, S. 41) erwähnt einen Joh. Pet. Eckhard von Nidda, Sohn des Gust. Eckert. Er war 1689—1702 Pfarrer zu Bischofsheim. Vgl. auch weiter unten.

5) Pasqué a. a. O. Offenbar nicht in Darmstadt, da die kirchlichen Register keinen entsprechenden Eintrag enthalten.

6) »wegen der confusion ausz dem entstandenen großen Brand im Fürstl. Schloß im Hausze getauft.« (Kirchenbuch.)

geb. 19. Mai 1715, gest. 19. Mai 1760; Joh. Christoph[1]), geb. 28. Nov. 1719; Georg Christoph, geb. den 27. Juli 1722, gest. 28. Juli 1722; Ludwig Christoph, geb. 2. Juni 1725. Heinrich Christoph, geb. 5. Oktober 1726; Christoph Gottlieb, geb. 23. Juni 1732, gest. 24. Juli (?) 1806. Aus den Verzeichnissen der Paten dieser Kinder gewinnen wir auch einen leider nur bescheidenen Einblick in die freundschaftlichen Beziehungen Graupner's. Genannt werden der Pfarrer Gg. Schott von Auerbach, ein Pfarrer Zickwolf[2]) und Frau zu Auerbach, Kaufmann Ludwig Eckard zu Frankfurt, vielleicht Frau Graupner's Bruder, Pfr. Lichtenberg und Frau zu Neunkirchen i. O. und später zu Oberramstadt, der Vater des Physikers und trefflichen satyrischen Schriftstellers[3]). Diese Beziehungen Graupner's zu hessischen Theologen sind höchst interessant. Auch mit der Familie Dippel, deren Mitglied, der Pfarrer Joh. Philipp, »im Zeitalter des Pietismus zu den führenden Geistern ganz Deutschlands gehörte, und für die deutsche Aufklärung bahnbrechender gewirkt hat als irgend einer seiner hessischen Zeitgenossen«, hat Graupner in freundschaftlichen Beziehungen gestanden: 1713 war er Pate des Christoph, Sohnes von Joh. Alb. Dippel in Nieder-Rammstatt[4]).

Am 13. Mai 1713 verlor Graupner seine Mutter Marie, die dem Sohne in die neue Heimat gefolgt war.

Wir haben schon gehört, daß die Zahl der Opern aus Graupner's Darmstädter Zeit sehr klein ist. Nach 1719 hört man nicht von dergleichen Arbeiten mehr. Wenn der Landgraf die Pflege der Oper schweren Herzens, wie wir annehmen dürfen (denn ihr galten seine Neigungen nicht zum wenigsten), preisgab, so können daran nur die schlechten finanziellen Verhältnisse seines Landes und Hofes die Schuld getragen haben. Die Akten sind voll von Klagen über höchst mangelhafte Einläufe der Bezüge der Hofangestellten; der unbezweifelbar redliche Wunsch des Landgrafen, die Ansprüche seiner Diener zu befriedigen, die Verhältnisse zu ordnen und sie, wie er einmal (19. Sept. 1715) an Kametzky schreibt, »wieder auf einen gewissen und fermen Fuß« zu bringen, »denn

1) Er heiratete eine Johanette Charlotte Blanck; dem Paare wurde am 9. Februar 1758 der erste Sohn, Joh. Christoph, geboren. Graupner stand bei seinem Enkel Gevatter. Weitere Kinder sind: Geo. Wilh., geb. 4. Oktober 1759. Frieder. Sophie geb. 10. Juli 1761. Christian Martin, geb. 5. Juli 1763. Eleonore, geb. 29. Mai 1767. Der Vater, vormals F. Reg.-Sekretarius, war damals Kammer-Rat. Endlich: Wilh. Remigius Christoph, geb. 9. Nov. 1770.

Der Name Graupner scheint von da ab aus den Kirchenbüchern zu verschwinden.

2) Christ. He(i)nr. Zickwolf von Sulzbach, 1713—27 Adjunkt, bis 1743 Pfarrer in Auerbach, bis 1729 (+) Pfarrer in Reinborn. Vgl. W. Diehl, Ordinations- und Introduktionsbuch des Darmst. Definitoriums. Beitr. z. Hess. Kirchengesch. 4. 1 ff.

3) Ich gebe weiter unten einige Daten zu seiner Lebensgeschichte.

4) Vgl. W. Diehl in der »Wochenbeilage der Darmst. Ztg. 4. Jahrg. Nr. 5. 1909«

die Leuthe liegen mir sonst auf dem Halss und ist des anlauffens kein ende« — erfüllte sich nicht. Allerlei Vorschläge wurden dem Fürsten gemacht; solche bedenklicher Art fehlten nicht, wie der eines Mainzer Juden beweist, der 1717 ein Projekt wegen der Salz-Admodiation (Pacht) im Lande Hessen ausgearbeitet hatte[1]), gegen das Kametzky eine scharf ablehnende Stellung einnahm. Da mußten denn wohl oder übel Ersparnisse an allerlei entbehrlichem gemacht werden. Auch die Oper fiel, und der Hof mußte sich mit den Aufführungen kirchlicher und kleiner weltlicher, vorwiegend instrumentaler Werke begnügen.

Daß freilich die theatralischen Aufführungen ganz aufhörten, ist durchaus nicht anzunehmen. Auch ohne außergewöhnliche Kosten ließen sich mit Hilfe der Hofgesellschaft, der Musiker und der Kirchensänger allerlei Opernwerke geben. Leider besitzen wir keine Dokumente, die über diese Dinge erschöpfenden Aufschluß gäben. Daß der Landgraf, seitdem er die Hamburger Oper kennen gelernt, das Interesse an Werken fremder Zunge verloren habe, wie erzählt wird, ist nicht wahr. Am 13. März 1715 schickte ihm Joh. Fr. von Stain[2]) die Oper *Telemach* (gemeint ist offenbar das 1714 in Paris aufgeführte Werk des Abbé Pellegrin mit der Musik des A. C. Destouches) aus Paris mit den Worten zu[3]):

J'ay donne (!) un paquet a (!) notre Banquier contiend (!) L'Opera de Telemaque (!) en Musique La Tragedie (!) de Caton celle de Muhametz (!) et plusieures estampes par lesquelles Vostre Altesse verra le gout (!) des Francois (!)

Auch französische Schauspielaufführungen, deren Abstellung Kametzki 1718 aus ökonomischen Gründen eindringlich forderte, fanden noch statt; einzelne Rollen zu ihnen haben sich erhalten. Mit ihnen wechselten

1) Geh. H. Archiv, Abtlg. II. Conv. 274.

2) Vgl. über ihn Strieder a. a. O. IV, S. 269.

3) Geh. H. A. Abt. II. Conv. 278. Ohne schlechtes Französisch ging es nun einmal nicht. Gegen die Art, in der Kleefeld a. a. O. den Landgrafen Ernst Ludwig zu einem in zielbewußter Weise deutsche Kunst und deutschen Sinn pflegenden Fürsten macht, muß auf das entschiedenste Stellung genommen werden. Zu ihr berechtigt nicht ein einziger Zug im Wesen des Fürsten, dem ganz im Gegenteil nicht zum wenigsten die Verwelschung des Tones seiner Zeit zu verdanken ist. Objektive Geschichtschreibung und byzantisch-liebedienerische Schriftstellerei schaffen verschiedenartiges; das Bild des Fürsten, das heute noch in den Schulbüchern usw. im hellsten Lichte strahlt, wird, sobald wir einmal eine vorurteilslose Monographie über ihn besitzen werden, starker Schatten nicht entbehren, die durch seine maßlose Verschwendungssucht und Unfähigkeit, sich selbst zu beurteilen, durch die von der Not gebotene Steuerverweigerung der Bauern, die in ihrer grenzenlosen Erbitterung selbst Hand an die Steuerboten zu legen sich nicht scheuten, durch die starke hessische Auswanderung nach Ungarn u. a. m. gegeben werden. Ihnen stehen freilich sympathische Züge gegenüber: Versuche zur Verbesserung von Rechts- und Schulpflege, durch die Ansiedelung von Waldensern bekundete politische Klugheit. Daß er sich Graupner's annahm, verdient besondern Dank. Aber der Landgraf hat doch schwerlich in der Oper überhaupt ein Stück deutscher Kultur gesehen: sie war ihm wegen des mit ihr verbundenen Glanzes lieb, aus keinem andern Grunde.

Maskeraden zur Karnevalszeit und sonstige Unterhaltungen. Daß Graupner's und der Hofmusik Dienste bei solchen Gelegenheiten begehrt wurden, versteht sich von selbst; es geht das übrigens auch daraus hervor, daß bei den Szenarien von Festzügen u. a. regelmäßig die Rede von Musikern ist, die die einzelnen Gruppen kostümiert zu begleiten hatten.

Auch schon bevor der Landgraf die Oper preisgab, war Graupner's hauptsächlichstes Arbeitsgebiet die Musik für Kirche und Kammer gewesen. Wir werden später sehen, welch erstaunliche Fruchtbarkeit der Meister auf diesen Gebieten entwickelte. Die künstlerischen Verhältnisse der Hofmusik von Grund aus umzugestalten und zu heben, muß ihm schon kurze Zeit nach seiner Ankunft in Darmstadt geglückt sein. 1712 suchte ihn und Grünewald Joh. Friedr. Fasch auf, um tiefer in die Geheimnisse der musikalischen Komposition einzudringen. Graupner war auf der Thomasschule sein Präfektus gewesen[1]). Beide nahmen sich seiner mit Liebe an und informierten ihn »aufs treulichste«, ohne »das geringste ... zu nehmen«. Der erwähnte Aufsatz des Darmstädter Kalenders berichtet:

»Zum Vergnügen seines Fürsten, der Freund und Kenner der Musik war, brachte er (Graupner) in kurzer Zeit die hiesige Kirchen- und Theatermusik sowohl durch seine Compositionen, als auch durch Herbeyziehung mehrerer Virtuosen in ein solches Aufnehmen, dass sie damals für eine der vorzüglichsten in Teutschland gehalten wurde. Selbst der berühmte Telemann führt zur Empfehlung einer seiner Serenaden an, dass sie vor ihrer Bekanntmachung der unvergleichlichen Execution des Darmstädtischen Orchesters gewürdigt worden«[2]).

Diesen guten Ruf hat Graupner im Laufe seines weiteren, eifrigster Arbeit[3]) gewidmeten Lebens immer mehr befestigt. Ganz gewiß hat es ihm auch an Anerkennung durch seinen Herrn nicht gefehlt, und doch konnte er sich in Darmstadt nicht wohl fühlen. Wie die anderen Hofbediensteten, hatte auch er unter der fortwährenden Geldnot der fürstlichen Kassen zu leiden, durch die ihm z. B. 1717 die erbetene Vermehrung der Zahl der Kapellmitglieder unmöglich gemacht wurde. Die üble Lage wirkte schädigend auf den Verkehr zwischen Ernst-Ludwig und seinen Dienern ein, so daß Kametzky am 21. Juli 1722 sein — später

1) Lebenslauf des Hochf. Anhalt-Zerbst'schen Capellmeisters, Herrn J. F. Fasch (Zusatz zu Walther's Lex. S. 240). Vgl. Marpurg Hist. krit. Beytr. III. S. 126f. Berlin 1757.

2) Vgl. über das Ansehen Graupner's in Deutschland auch die Schlußbemerkungen über seinen Nachlaß.

3) Graupner schrieb alle seine Partituren selbst. Die Belege über den Bezug an Papier und Federn liefern ergötzliche Beispiele des Bürokratismus. Laut Dekret vom 5. Dez. 1721 sollte er für die kirchl. Komposition 3 Reiss an gutem Notenpapier beziehen. Gemeint war der jährliche Bezug dieses Quantums. Weil dies aber nicht ausdrücklich angegeben war, mußte er gegen die Weigerung der Herausgabe durch den Kammerschreiber lang und breit petitionieren.

zurückgezogenes — Entlassungsgesuch einreichte. Mit beweglichen Worten klagte er, daß der Landgraf seine Räte als Lakaien und Sklaven behandele und seinen Vorschlag, zur Verbesserung der finanziellen Lage die Parforcejagden, zu denen sich zahlreiche fürstliche Besucher einzustellen pflegten, und die französische Komödie abzuschaffen, abgewiesen habe. Das »Mecontentement der meisten Bedienten« nahm zu. Kametzky, ein achtunggebietender Charakter, stellte selbst dem Landgrafen ein früher erhaltenes Geschenk von 10000 Gulden zur Verfügung! Unter diesen Verhältnissen mußte Graupner, zumal da seine Familie schon recht zahlreich war, bekümmert in die Zukunft blicken. In dieser Zeit schwerer Sorgen traf ihn die Nachricht von der Erledigung des Thomas-Kantorats in Leipzig. Damit kamen Tage großer seelischer Aufregungen für ihn.

Am 25. Juni 1722 war der Thomas-Kantor Joh. Kuhnau gestorben. Mitte Juli begannen in Leipzig die Ratsverhandlungen[1]) wegen der Wiederbesetzung seiner Stelle.

J. F. Fasch, Geo. Balth. Schott, G. Phil. Telemann u. a. wurden als die ersten in Betracht gezogen. Anfangs August legte Telemann Probe ab. Er gefiel, aber eine Schwierigkeit wegen der mit dem Kantorate verbundenen Schulstunden, die Telemann nicht in der Lage war zu erteilen, blieb zu beheben. Der Sorge, Präsentation und Gratulation des Gewählten müsse in lateinischer Sprache geschehen, entschlug sich der Rat leicht: ein Vorschlag, die deutsche Sprache zu gebrauchen, was »nach beschaffenheit ieziger Zeiten ohne bedenken . . . geschehen könne«, blieb unwidersprochen. Man sieht, wie das Beispiel des Christian Thomasius, des Sohnes des ehemaligen Rektors der Thomasschule, nachwirkte; er hatte 1687 begonnen, an der Universität in deutscher Sprache zu lesen, und gab seit dem folgenden Jahre die dem Gelehrtendünkel gar übel mitspielende Monatsschrift »Freimüthige . . . Gedanken« heraus; all dies hatte zwar, verbunden mit seinem Eintreten für den Pietisten Francke, 1690 seinen Wegzug nach Halle zur Folge, blieb aber doch, wie erzählt, auch weiterhin für Leipzig von Bedeutung.

Gegen Ende November wurde im Rate der Stadt bekannt, daß Telemann auf das Amt verzichtet hätte; zu den älteren Bewerbern trat jetzt u. a. noch Joh. Christ. Rolle aus Magdeburg.

Fasch, »ein geschickter Mensch«, schien die meiste Aussicht zu haben, erklärte jedoch, er könne die verlangte Information nicht erteilen.

Am 21. Dezember wurden im Rate Mitteilungen über weitere Meldungen gemacht: »als der Kapellmeister Graupner in Darmstadt und Bach in Köthen.«

---

1 Protokolle in die Enge. (1700—25.) Leipzig, Rats-Archiv.

Zur Probeleistung, »insonderheit zum informieren« wurden Rolle, Kauffmann aus Merseburg und Schotte zugelassen.

Graupner kam zur Zeit der Neujahrsmesse 1722 nach Leipzig und ließ sich auf Begehren des Rates mit eigenen Kompositionen in der Kirche hören. Er hatte dann wohl die Seinen in Kirchberg besucht und spielte auf der Rückreise am 24. Januar (Sonntags) nochmals vor dem Rate. Das Sitzungsprotokoll vom 19. Januar berichtet:

Bürgermeister Lange proponirte — es habe sich . . . Graupner gemeldet und werde Sonntag die Probe machen, »der habe nun allendhalben ein gutes Lob, wie unterschiedene Briefe auswiesen, nur wäre *praecaution* zu nehmen, dass er bey seinem Hoffe *dimittiret* werden könne, welches man ihm vermeldet; welcher iedoch, dass er nicht fest verbunden sey, und was ihn zur *mutation* bewege, sich erkläret; Käme es nur darauf an, ob wenn es mit der probe wohl ablieffe, ihm das Cantorat aufgetragen werden auch ob man vorher an den Herrn Landgrafen schreiben solle.«

Bürgermeister Plaz erklärte, er kenne Graupner zwar nicht speziell, »iedoch mache er eine gute Gestalt und schiene ein feiner Mann zu seyn«.

Von anderer Seite wurde auf das Graupner lobende Urteil des Kapellmeisters von Dresden[1]) verwiesen, auch darauf, daß Kauffmann ihn für besser als sich selbst halte. Auch Telemann wurde wieder erwähnt, der geringer als Rolle sein solle.

Ein Ratsmitglied meinte, Rolle und Bach sollten auch zur Probe beigezogen werden.

Der Verhandlung folgte sofort das amtliche Schreiben an den Landgrafen von Hessen, ohne daß erst die verlangte zweite Probe abgewartet worden wäre.

»Durchlauchtigster Fürst, Gnädigster Herr, Ew. H. D. geruhen gn. sich in unterthänigkeit vortragen zu lassen, welchergestalt wir bey wieder Ersetzung der iezt vacirenden Stelle eines *Directoris Musices* alhier unser meistes absehen auf H. Christoph Graupnern gerichtet, welcher die Gnade und das Glück genüszet in E. H. D. Diensten als Capellmeister sich zubefinden, Zuvor aber in der Schulen zu St. Thomas hiesigen Orthes viel Jahre nach einander als ein Alumnus erzogen, unterhalten, und informiret worden: wir haben ihm auch dieserwegen unsere *intention*, als er in lezt abgewichener Neujahrs Messe die seinigen zubesuchen hieher gekommen, und sich auff unser begehren mit seiner composition in der Kirchen hören laszen, bereits eröffnet, und an ihm wahr genommen, dasz, dafern E. H. D. Sich wolten bewegen laszen, solches gnädigst zu *agreiren*, er weiter wohl kein Bedencken haben dürffte obberührte *Direction* der *Music*, und, was dieser anhängig, zur

1) Gemeint ist Joh. David Heinichen, der seit 1717 auf Lebenszeit als Leiter der sächs. Hofkapelle vorgesetzt war. Vorher hatte er für Leipzig, wohin er von Weißenfels aus auf Döbricht's Rat gegangen war, mehrere Opern komponiert, die Graupner wohl auch kennen gelernt hat. Über seine ersten Beziehungen zu ihm vgl. oben.

Danckbarkeit des alhier in seiner Jugend genossenen Unterhalts anzunehmen. Wann dann aller Welt zur Gnüge bekandt, dasz E. H. D. nicht allein mit Virtuosen seines gleichen, daran sich dermahlen bey uns Mangel ereignen will, im überflusze versehen sind, sondern auch täglich von andern neu ankommenden um Beförderung angelanget werden: Als leben wir des unterthänigsten Vertrauens ... dasz gedachter Herr Graupner nach vorgehender gnädigster Erlaszung seiner biszherigen Dienste, die ihm von uns zugeeignete *Function* annehmen möge ... Leipzigk den 20. Januarij 1723.«

Über den Fortgang der Angelegenheit erfahren wir zunächst aus einem Briefe Graupner's an den Bürgermeister Lang in Leipzig näheres.

»HochEdelgebohrner Herr Hoher Patron.

Ew. Excellenz berichte hierdurch schuldigst dasz nach, Gott lob, glüklich zurück gelegter Reisze nunmehr schon vor 8 Tagen so wohl das Schreiben Eines Edlen Hochweisen Raths zu Leipzig als auch ein *memorial* meiner *dimission* wegen Ihr. Hochfürstl. Durchl. meinem gnädigsten Herrn übergeben. Erwarte alszo alle Tage *resolution*; solte solche nicht bald folgen, so werde noch weitere Erinnerung deszentwegen thun. Es wird zwar meine Veränderung von hier von meiner gnädigsten Herrschafft gar ungerne gesehen, habe aber dennoch Hofnung mit aller Ehre und Güte wegzukommen, da zumahl auch noch nichts ungnädiges verspühret. Es haben sich zwar einige meines Decrets, davon Ew. Excellenz schon Meldung gethan, erkundiget und gemeynet, ich seye *ad dies vitae* verbunden, haben aber aus solchen gantz das Gegentheil und meine vollige Freyheit ersehen. Zweiffele also keines weges gesuchte *dimission* zu erlangen; würde mir auch sehr lieb seyn, wenn künfftige Ostern D. V. da seyn könte, um diesze Sache vollends zu guten Ende zu bringen; Solte mich aber die späthe *resolution* meines gnädigsten Herrn, wie ich doch nicht hoffe, hieran verhindern, so müste es solchen Fals auf etl. Wochen nicht ankommen; Werde aber so bald solche erfolget, Ew. Excellenz so gleich davon Nachricht überschreiben. Mein Hausz ist auch ausgebothen, geben sich auch etl. an, die darzu Lust haben, dörffte aber, wie es scheinet, großen Verlust leiden müszen, indem sich solche, dasz ich weg gehe, zu Nutz machen. Wenn ich mich nun zu bloszer Vermiethung nicht verstehen will, so werde wohl alles eingehen müszen. Nach empfangener *dimission* wird alsden meine hieszige Besoldung cessiren; Könte nun durch Ew. Excell. Vermittelung geschehen /: doch ohne einige Maszgebung :/ dasz dortige Besoldung eine Zeitlang vorher, etwa von meiner Probe an mir zugerechnet würde, so würde mein groszer Verlust, den ich wegen desz Hauszes, Hausz-Rathes und dergleichen leiden musz nicht so gar grosz und einiger massen ersetzet. Ich habe an Ew. Excell. viel Liebe /: die ich zwar noch nicht verdienet :/ vor mich verspühret, werde aber ins künfftige durch Fleisz und Gefälligkeit suchen, solcher mich würdiger zu machen. Haben Ew. Excell. einige Befehle an mich, so wird Herr *Protonotarius* Peterman mir alles wiszend machen.

Der ich im übrigen mit allem Respect u. *aestimation* verharre

Ew. Excellenz Meines hohen Patroni

gantz gehorsamst und ergebenster treuer Diener

Darmstat d. 7. Febr. 1723. Christoph Graupner.«

Die Bemühungen Graupner's waren umsonst; der Landgraf weigerte ihm die Entlassung. Über die Vorgänge besitzen wir ein überaus interessantes Schriftstück von Kametzky's Hand.

»Mit dem Capellmeister Graupner habe gesprochen, und Jhm gesagt, das Se. Hochf. Dchlt. an den Leipziger Stadt Raht schreiben würden und verlangen, dasz Sie Jemand anderst suchen sollten, ich mercke soviel, dasz Er die Vorgeschlagnen *Conditiones* mit denen 200 bisz 300 G *addition*, und Bezahlung der Schulden acceptiren würde, allein die Leute trauen nimmer, Er antwort mir dasz dergl. schon offt versprochen aber niemahls gehalten worden, mann hörete ja wie es andern ergienge, und wie Jedermann *lamentierte*, *item* er hätte gesehen, wie mann dem alten Prügel (Briegel) im alter die *gage* genommen, u. Ihn hunger lejden lassen, wann Se. Hochf. Dchlt. mit todt abgehen sollte, oder Er unvermögend würde und neue besser gefallen, würde mann es Ihm wieder abziehen, Er, *allegirte* auch, wie Sie offt hören müsten, dasz die Regs. und Cammer Räthe, Ihme Ihre besoldung vorwerffeten. wann Er nun mehr bekäme, würde die *Jalousie* noch größer seyn, mann sehe es nur mit der frucht bestallung, die man Ihnen nicht zu rechter Zeit gebe und allezeit daran schuldig bleibe. Er verlangt selbst, dasz wann Se. Hochf. Dchlt. an die Stadt Leipzig schreiben würden, Sie Jhn nicht annehmen, Er müste aber Zu Gott seuffzen, wann Er anstatt glücklich sich zu sehen, hier mit Weib u. Kindern ins Elend gerahten müste. Mir gehen dergl. Worte sehr zu hertzen, und weil Ich von zukünfftigen dingen nichts sprechen kann, vielmehr grössere *confusion*, mangel und unglück vor mir sehe, so habe weiter nichts sagen mögen, sondern S. Hochf. Dchlt. was dieselben hierauff gndst. *resolviren* wollen, anheim stellen wollen. falsz Se. H. D. an die Stadt Leipzig schreiben wollten, so bitte unthgst, dasz S. H. D. die sache vorhero wohl überleg, ob Sie den Graupner sogleich bezahlen, und von nun an einen sichern *fond* zu Ihrer besoldung auszmachen können, dann auff das blose sagen und Versprechen traut Niemand mehr, es hat schon zu lang gewährt, und ist immer ärger geworden, wollte auch rathen, dass S. H. D. die sache bald mit Ihm etwa durch Hn. von Miltiz, der sehr *chargrin* ohne dem ist und wann Er. hörete, dasz dergl. *affaire* durch mich *tractirt* würde, es nur mehr werde(n) dörffe, zu rede bringe(n) lassen mögten.«

Eine Marginal-Notiz dazu besagt:

»Der Graupner bleibet und ist die sache mit ihme endtlich ausgemachet. ist demnach das schreiben *ad Magistr. Lips.* zu fertigen.«

In einem Briefe, dem die seelische Erregung des Schreibers anzumerken ist, berichtet Graupner den Ausgang der Angelegenheit an Bürgermeister Lang.

»Hoch Edelgebohrner Herr Hoher Patron

Ew. Excell^{z} vom 12ten an mich ergangene, habe wohl erhalten, auch so gleich die Inlage an Ihr. Excell^{z} Herrn geheimdten Rath von Kameytsky wohl bestellet, und damit endliche *Resolution* erfolgen möge, selbigen Ihr. Hochwfürstl. Durchl. m. gn. H. selbst überschickt. Es ist aber alle angewendete Mühe meine *dimission* zu erhalten vergeblich gewesen, und musz ich nun allen Vorstellung ungeachtet hier verbleiben. Der Zulage meiner Besoldung werde in den letzten an Ew. Excell^{z} schon gedacht haben, auch

zugleich, dasz dennoch meine *resolution* nicht ändern würde, nachdem mir aber noch weitere *addition* geschehen, ist mir dabey *expresse* angedeutet worden, ich möchte nun solches annehmen oder nicht, so würden Ihr. Hochfürstl. Durchl. es dennoch zu machen wiszen, dasz ich müste hier verbleiben, und wolten wenn ich meine *Resolution* nicht änderte, selbst an den Magistrat zu Leipzig und an Ih. May. den König meinetwegen schreiben. Habe aber dennoch am vergangenen Sonnabend noch ein *Memorial* dieszer Sachen wegen übergeben, und darinne alles vorhergegangene *repetirt*, die *resolution* aber, dasz ich nicht zu entbehren, war einerley. Wurde hernach selbst zu kommen abends um 9 Uhr zu Ihr. Hochf. Durchl. meinem gnädigsten Herrn geruffen, da mir denn gar viele und gnädige Vorstellung gemacht worden, Wozu ich nicht im Standte war Nein zu sagen: zumahl ich in beständiger Furcht gestanden, wenn I. H. D. an E. E. H. Rath zu Leipzig dieszerwegen selbst schreiben solten, der Magistrat I. H. D. nicht würden entgegen gewesen seyn, sonsten ich alles gantz anders hätte anfangen können. Da nun solches sowohl mündl. als schrifftlich von Ew. Excell[z] versichert war, dasz auszer den *Consens* meines gn. Herrn wohl schwerlich etwas zu thun seyn dörffte, so habe um Gefahr zu vermeiden mich zwischen zwey Stühle niederzusetzen, meine *resolution* ändern müszen. E. E. werden hieraus gnugsam erkennen, dasz ich das meinige redlich gethan, und ich gnugsamen Ernst gewieszen meine *dimission* zu erhalten, aber obige Umstände zu verändern ist nicht in meiner Macht gewesen. Hätte ich dieszen allen entgegen bey meiner *Resolution* bleiben wollen, so wäre in Ungnaden weggekommen, und hernach die grosze Gefahr und Frage gewesen, ob ich von E. Edl. u. H. Rath zu Leipzig *admittiert* worden. Meine Käuffer zum Hausz da sie solchen Ernst gesehen, sind auch ausz Furcht, zurück gegangen. Der Herr g. R. von Kameytsky wird Ew. Excell[z] wiederum antworten, habe zugleich vernommen, dasz Ihr. H. D. nechstens auch an den Magistrat schreiben würden. Ich dancke inzwischen Ew. Excell[z] vor alle verspührte Liebe und *affection* gegen mich, hätte auch wohl wünschen mögen, dasz mein Zwek hätte können erreichet werden. Verbleibe übrigens mit gröstem Respect und *Veneration*

Ew. Excellenz Meines hohen Patroni
gantz gehorsamst ergebenster Diener

Darmstat d. 22. Mart. 1723. Christoph Graupner.«

Auch von Kametzky's Hand ging, am 23. März 1723, ein Schreiben[1] an den Rat der Stadt Leipzig ab. Der Landgraf sei sehr »*chagrin*« über Graupner's Entlassungsgesuch gewesen; er könne ihn nicht entlassen, da er in Graupner nicht nur den *Directorem Musices*, sondern auch einen »stadtlichen« Komponisten verlieren würde, wodurch die »hiesige Capell sehr in Abgang kommen würde«. Der Landgraf habe deshalb Graupner's Gage vermehrt, ihn zu sich gerufen und ihm gut zugeredet. Am 9. April beriet der Rat weiter, und Bach in Köthen Kauffmann zu Merseburg, sowie Schott aus Leipzig kamen als Nachfolger Kuhnau's in Vorschlag. W. Kleefeld[2]) erzählt, Graupner selbst

1) Schuldiener-Akten. Vol. II. B. 117. Ratsarchiv Leipzig.
2) Graupner und Bach. (Jahrbuch d. Musikbibl. Peters. 1897. S. 70. Unter

habe auf Bach, der, wie mitgeteilt, gleichzeitig mit Graupner unter den Bewerbern um das Kantorat erschien, hingewiesen; er sei »ein *Musicus*, eben so starck auf der Orgel, wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken, der *honeste* und gebührlich die zugeeignete Function versehen« werde. . . .

Die Neubestallung Graupner's lief vom 1. Juni 1723 ab. Er erhielt die Zusage einer einmaligen Zahlung von 3100 G. zur Begleichung seiner Schulden, die Naturalverpflegung wie früher und ein jährliches Fixum von 900 G. nebst der höchst nötigen Anweisung zu regelmäßigem Bezuge dieses Geldes; ferner wurde Frau Graupner für den Fall von ihres Mannes Ableben »etwas« ausgeworfen. Auch versprach der Landgraf, sich der Söhne, wenn sie »zu *convenablen* Diensten tüchtig« geworden, anzunehmen und im Falle der Verminderung der Kapelle unter seiner oder seines Nachfolgers Regierung Graupner's Stellung niemals einzuziehen: »sondern derselbe, ob Er auch schon kranck, baufällig, oder wegen zustoßenden Fällen seine Dienste ferner Versehen zu können, untüchtig würde, diese Ihme unterm heutigen *Dato* Verordnete Besoldung bisz an seines Lebens Ende /: es seye dann dasz Er von selbsten abdancken würde :/ behalten soll.« Das neue Dekret unterzeichnete der Landgraf zugleich mit dem Erbprinzen am 3. Mai 1723. Zugleich erfolgte die Anweisung auf Bezahlung des »*Douceurs*«, in dessen Besitz Graupner innerhalb dreier Monate kommen sollte.

Trotz allen guten Vorsätzen ging es mit der Aushändigung der versprochenen Summe nicht ganz schnell; Kametzky mahnte, Graupner drang, wie der Minister am 20. April schrieb, »sehr stark« auff die ihm versprochene Bezahlung seiner Schulden und erwähnte gleichzeitig einen trefflichen Violinisten in Leipzig, der dem Landgrafen um 400 G. dienen würde: »Se. H. D. hätten einen nöthig«. Der Landgraf war willens, alles zu erfüllen, aber — der Jude Baer in Frankfurt wollte, wie der Fürst am 25. Juni an Kametzky berichtete, das Geld noch nicht hergeben . . . Schließlich wurde die Angelegenheit in befriedigender Weise erledigt.

Mit dem geschehenen Schritte hatte Graupner überhaupt darauf verzichtet, außerhalb Darmstadts eine ihm zusagende Stellung zu finden; die neuen Anstellungsbedingungen banden ihn für den Rest seines Lebens an den hessischen Hof. Sein weiteres Leben vollzog sich in engen und in der Hauptsache auch ruhigen Bahnen. Der immerhin recht komplizierte Apparat der Hofmusik brachte hier und da Streitigkeiten, die ihn selbstredend in Mitleidenschaft zogen. Wenig befriedigend scheint sein Verkehr mit den Hesses gewesen zu sein. Eifersüchteleien zwischen

den von Kleefeld als Quelle angegebenen Personal-Akten des Landgrafen Ernst Ludwig habe ich das betreffende Dokument nicht gefunden.

den Sängerinnen Kaiser und Hesse mögen die erste Ursache abgegeben haben. Schon am 28. Mai 1714 hatte der Gambist und Kriegssekretär Hesse sich an den Fürsten gewendet, um für seine Frau Verzeihung in einer Streitsache zu erbitten, gleichzeitig aber ersucht, »den Capellmeistern anbefehlen zu laszen, dasz sie sich hinfüro in componirung der Parthien vor die beeden Frauen aller *Passion* (Bevorzugung) enthalten mögen.« Hesse verfolgte alle »Fremden«, die Nutzen vom Hofe hatten, mit recht neidischen Blicken[1]). Auch seine zweite Frau klagte über Hintansetzung. Das der Zeit um 1730 angehörende Schriftstück sei mitgeteilt, da es ein offenbar ungerechtfertigtes Urteil über Graupner enthält. Frau Hesse schuldete damals die Fürstliche Kasse seit 3½ Jahren 4000 G. Die mit vollem Rechte besorgte Frau klagte nun, der Landgraf habe den beiden Kapellmeistern und andern Musikern ihre Gagen bezahlt, sie aber, die den meisten Dienst tue, habe seit langer Zeit nichts erhalten. Auch ihr Mann habe Rückstände zu fordern.

»Nun ist es gar nicht fein vom Capellmeister, Graupner, dasz er so heimlich und hinter den andern her, nur allein vor sich und einige ihme besonders *affectionirte*, Keineswegs aber, wie einem rechtschaffenen Capellmeister Zukombt, vor die ganze Capell *sollicitiret*, da er doch wohl bedencken solte, dasz er durch die gnädigst geschenckt bekommene 3150 G. und bis auf 900 G. erhöhete Bestallung vor seine wenige Arbeit (!) gegen mir und andere ein grosses Voraus hat, indem sonst noch an keinem Hoff ein Capellmeister mehr als eine rechte *cantatrice* hat, sondern durchgehends noch viel geringer stehen.« ... Sie fügt bei, sie habe auch Graupner, Grünewald, Böhm(en) und Kuhfuess(en) »in ihren Nöthen« bei 500 G. an Geld und Wein vorgestreckt.

Es erscheint angezeigt, schon an dieser Stelle der gedruckten Werke Graupner's zu gedenken, soweit wenigstens sie Bezug auf seine Biographie haben. Im Jahre 1718 veröffentlichte der Meister »Partien auf das Clavier bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen. Erster Theil«. Das Werk erschien in Darmstadt im Selbstverlage des Autors und wurde dem Landgrafen als das erste der »gedruckten Musikalischen Clavier Arbeit« gewidmet. Die Veröffentlichung der von Graupner selbst radierten Klavierstücke geschah »auf *persuasion* guter Freunde und Liebhaber«. Der »schwächere«, wie der »stärckere« Spieler sollte etwas Zusagendes darin finden. Als seine »*Intention*« bei Schaffung der in der Mehrzahl hübschen und überaus gefälligen Stücke gibt Graupner das »Vergnügen« des Spielers, »nicht prahlenden Ruhm« an. Die Arbeit wurde laut Vorwort am 28. März 1718 abgeschlossen.

1) So schreibt er einmal: »*V. a. S. a tant de bonté que d'accomoder des sujets etrangers sur des Recommendations étrangeres, j'espere qu' Elle jettera aussi un oeil gracieux sur un vieux Serviteur affidé de Cinquante cinq ans de service*«.

Nach Gerber[1]) erschien ein zweiter Teil des Werkes 1726. Nach Pasqué[2]) handelt es sich nur um eine Neuauflage des ersten Teiles. 1722 gab Graupner ein anderes Klavierwerk heraus[3]): »Monatliche Clavir-Früchte bestehend in Praeludien, Allemanden ... meistentheils vor Anfänger heraus gegeben von Chr. Graupnern Hochfürstl. Darmstätt. Capellmeister. Januarius. Darmstadtt in Verlegung des Autoris Anno 1722«. Den Kompositionen ist eine Vorrede nicht beigegeben. Den 13, an künstlerischer Wirkung dem Inhalte des erst genannten Werkes nachstehenden kleinen Schöpfungen liegt das Schema der Suiten-Form zu Grunde. Auch die tonale Einheit ist gewahrt worden.

1728 folgte »Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral-Buch, In welchen nicht alleine bishero gewöhnliche so wohl alt als neue Lieder enthalten, sondern auch noch beydentheils aus mehrern Gesang-Büchern ein Zusatz geschehen, zum Nutzen und Gebrauch vor Kirchen und Schulen hiesziger Hoch-Fürstl-Landen. Mit hoher Approbation und vieler Verlangen verfertiget von Chr. Graupnern« etc.

Da ich in dem zweiten Teile dieser Arbeit auf das Werk nicht mehr zurück zu kommen gedenke, so teile ich an dieser Stelle alles auf seine Geschichte Bezügliche mit. Graupner begann die Arbeit wahrscheinlich auf die direkte Veranlassung des Landgrafen[4]) etwa 1726; in diese Zeit gehört sein folgendes Schreiben[5]) an den Fürsten:

»Auf E. H. D. gnädigsten Befehl habe bewusstes Choral Buch nochmahls ins reine gebracht, und fehlet daran nichts als was etwa E. H. D. Selbsten

---

1) Auch Riemann's Musik-Lexikon enthält die gleiche Angabe.

2) A. a. O. S. 694. Eitner a. a. O. verzeichnet nur die Ausgabe von 1718, die übrigens auch, was ihm entgangen, auf der Darmstädter Hofblibliothek vorhanden ist.

3) Der »Januarius« ist, als der einzige vorhandene Rest des Werkes, auf der Universitätsbibliothek zu Rostock erhalten. — Von Graupner's Klavierstücken denke ich demnächst einige Proben in einem für den praktischen Gebrauch zusammengestellten Hefte mitzuteilen.

4) Landgraf Ernst Ludwig zeigte in seinen späteren Jahren dauerndes Interesse an derartigen Arbeiten. Im Geh. H. A. Abtlg. II Conv. 277 ist ein Schreiben des D. Joh. Jac. Rambach, datiert Gießen den 6. Oktober 1733, an den Landgrafen erhalten, das besagt, dieser habe ihm unterm 22. Dezember 1731 befohlen, ein neues Gesangbuch für die Fürstl. Lande zusammenzustellen. Er habe den Auftrag vollendet und 500 Lieder zusammengestellt, die nach bekannten Melodien zu singen seien, »darunter Keines ist, das nicht schon etwa im Crügerischen oder anderen bewährten Gesangbüchern stehen solte, und habe denselben theils kurtze Anmerkungen zur Erleuterung dunckler Redens-Arten, theils die Stellen der heiligen Schrift, daraus die Ausdrücke der Lieder genommen sind, beygefügt«. Das Geh. Rats-Kollegium habe die Arbeit geprüft; sie sei jetzt schon dem Drucke übergeben, der aber durch Krankheit des Druckers verzögert worden sei. Jetzt sei er jedoch fertig; es solle bald eine Ausgabe mit größerem Drucke folgen. Übersendet Dedikations-Exemplar und hofft, es werde dem Fürsten »als einem großen Kenner und Liebhaber guter Lieder« gefallen.

5) Original auf dem Archive des Gr. Oberkonsistoriums zu Darmstadt.

nach gnädigem Belieben dabey zu erinnern hätten. Nechst diessen ist nöthig, dass dem Herrn Superintendent Gebhardt E. H. D. gnädigste Meynung dieszerwegen möge wiszend gemacht werden, damit, was den Vorschusz betrifft, Verordnung und Eintheilung kan gemacht werden. Die Unkosten an Kupfer, Pappier, Farbe und was mehrers darzu erfordert wird, belauffen sich über 500 R. An welchen 300 R. zum Vorschusz nöthig habe. Die übrige Unkosten, weil solche nicht auf einmahl sondern nach und nach dazu kommen, hoffe selbst bestreiten zu kö. nen. Verbleibe übrigens E. H. D. unterthänigster treuer Diener Christoph Graupner«

Der Erfolg einer vom Landgrafen am 14. Februar 1727 festgesetzten Entnahme von zwei Gulden aus jedem Kirchenkasten war ein negativer, so daß Graupner sich zu einer »unterthänigsten Erinnerung« veranlaßt sah:

»Nachdeme von denen Kirchen Kästen desz ober Fürstenthums, die, zu Verfertigung eines neuen Choral Buchs, erforderliche Kosten bisz dato — d. i. Ende Mai 1727 — noch nicht eingelauffen, immittelst aber die beste Zeit zur Arbeit vorüber streichet, zu geschweigen dasz hernachmahls bey kürtzern Tagen mehrere Kosten verursachet werden; Alsz habe um *excitir-* und Beförderung gehorsambst bitten wollen.«

Der früher erwähnte Superintendent Bielefeld hatte unternommen, den Landgrafen über die Lage im Oberfürstentume zu unterrichten, die es diesem unmöglich machte, dem Verlangen nachzukommen, war aber durch Krankheit und Tod daran gehindert worden. Aus den verschiedenen Berichten und Gutachten geht weiter das folgende hervor: Insbesondere die Kirchenkasten der Ämter Alsfeld, Kirtdorff, Blankenstein und Biedenkopf waren arm und unvermögend, die allerwenigsten hatten auch nur 1 Taler Geld in Bereitschaft, so daß die Kastenmeister auszuzahlende Gelder erst um Martini Batzen- und Kreutzerweise einsammeln konnten. Dazu kamen vorher auferlegte und geleistete Kosten. All das veranlaßte das Kirchenregiment zu dem Vorschlage, das erforderliche Geld in zwei Terminen zusammen bringen zu lassen, die ganz unvermögenden Kirchenkasten aber von der Beisteuer zu befreien.

Am 24. Juli 1727 erging ein Befehl des Landgrafen in dem angegebenen Sinne, doch sollten die armen Kirchenkästen, wenn irgend möglich, auch herangezogen werden! Graupner's Werk wurde nun gedruckt und brachte auf 146 Seiten (ohne Register und Vorwort gezählt) 260 Melodien mit hinzugefügtem Basse, dessen Bezifferung eine überaus einfache ist. Die Vorrede ist für Graupner's damaligen künstlerischen Standpunkt so bezeichnend, daß sie hier abgedruckt werden muß:

»Geehrter Leser.

Geistreiche liebliche Lieder sind ohnstreitig eines der wichtigsten Stücke des öffentlichen Gottesdienstes, und mag also die Sorgfalt und Mühe nicht vergeblich geachtet werden, welche auf eine genaue Einrichtung, derer zu denenselben erforderlichen *Melodi*en gewendet wird. Erbauliche Worte eines Gesangs, haben einen desto tiefern Eindruck in die Gemüther, wo mit wohl bedachten und aus-

gesuchten *Expressionen*, der Sinn und Nachdruck des Textes, durch die *Music* gleichsam lebendig vorgestellet wird; Und ist dieses bey jeder *Composition*, da ein gewisser Text und Worte vorgeschrieben sind, das vornehmste. Denn so lange als in der *Distinction*: *Punctum*, *Comma*, *Semicomma*, *Colon*, *Interrogatio*, *exclamatio*, *parenthesis*, und sofort, nicht einerley sind, so lange folgt, daß jedwedes von diesen auch in der *Music* seine eigene *Expressiones* haben müsse. Auch ist sonderlich in acht zu nehmen, jedem Wort seine gebührliche und erforderliche *Emphasin* zu geben, und wo sich der *Sensus* im *Paragrapho* endet, muß sich solcher gleichergestalt in der Harmonie enden, welches in allen *Compositionen*, und sonderlich im *Stylo recitativo*, gar viel zu sagen hat, und läßt sich hieraus vor allen andern das *Judicium* eines *Componisten* am allermeisten prüfen, ob er dem Text, den er vor sich hat, gewachsen oder nicht. Auch ein *Orator* findet hierinne das seine, und wird ohne dieses genau zu *observieren*, bey verständigen eben so wenig ausrichten, als der *Musicus*. Bey einem Liede aber, da viele *Verse* unter einander stehen, hat dieses zwar einige Schwürigkeit, indem ein Vers sich immer anders *terminiret* als der andre; daraus von sich selbsten folgt, daß, wo die *Poesie*, so ferne solche der *Music* gewiedmet, hierinne unordentlich, auch der *Componist* vielmals widerwillens in solchen Fällen anstossen muß. Das *Metrum* hat ingleichen seine Schwürigkeit den *intendirten* Zweck zu erreichen; denn da finden sich einige derer neuen Lieder, da das *Genus dactylicum* bey Buß-Liedern gar übel *appliciret* ist, welches sich zu fröhlichen Materien viel besser schicken würde. Nicht daß solches etwa nicht möglich sey, es erfordert aber doch schon einige Ubung, den von sich selbst mit folgenden Sprung und *Scansion* zu vermeiden, und wenn die üble und altvätrische *Methode* zum Singen noch überdisz darzu kommt, hat es ein um so viel schlechteres Aussehen, welcher Ubelstand, was disz betrifft, nicht so sehr zu besorgen wär, wenn der gewöhnliche *Stylus* zum Choral beybehalten würde, der dergleichen Veränderungen nicht unterworffen, und allezeit in seinem *aestim* bleibet. Auch erstreckt sich in theils neuen Liedern der *Ambitus* bis in *Duodecimam*, welches mancher gute Sänger vielmahls nicht vermag, und kan solches eine gantze Gemeine, die mehrentheils aus rohen Stimmen bestehet, noch vielweniger, welches denn eine Ursach mit ist, dasz viele *Melodi*en so ungleich zerzerret werden. Die Alten sind nicht ohne Ursach in diesem Stück so behutsam gewesen. Wenn man dergleichen Lieder, als e. g. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn. Auf meinen lieben Gott. Ach Gott und Herr etc. und viele dergleichen ansiehet, so kan solche fast jedweder Mensch ohne Schwürigkeit und Zwang mit singen, welches in obigen nicht möglich. Die Nachlässigkeit derer, die den öffentlichen Gesang zu besorgen haben, wie nicht weniger die überleye vermeynte Kunst einiger Organisten unter wehrenden Choral, ist auch an vieler Verwirrung der *Melodi*en mit Schuld, und der hierinne aus denen rechten *Principiis* Geschicklichkeit besitzet, läszt solche viel besser zum *Praeludio* vor dem *Choral*, als in selben, hören, und ist wohl das allerbeste, wenn der *Choral* gantz simpel und schlecht gespielet wird, daß die Gemeine die *Melodie* fein deutlich hören kan. Doch ist dieses auch nicht so *simpel* und schlecht zu verstehen; Es hat die *Simplicitaet* in der Music gar ein großes zu sagen, und wenn die *Inventiones* und allerhand *Manieren* noch so bund und krausz aussehen, und lassen sich nicht *ad primum fontem* nemlich zur *Simplicit*ät *reduciren*, so ist es ein gewisses Merkmahl, daß das Fundament nicht zum besten gelegt worden. Damit nun künfftighin einmahl eingeführte *Melodien* in ihrer Ordnung verbleiben, und sonderlich eine durchgehende Gleichheit in dem Gesang in hieszigen Hoch-Fürstl. Landen möge erhalten werden, ist unter hoher *Approbation* gegenwärtiges *Choral*-Buch,

mit nicht geringer Müh und Unkosten ausgefertiget worden. Die Einrichtung i nach dem bisher gewöhnlichen Darmstädtischen Gesang-Buch, doch so wohl alten als neuen Liedern um vieles vermehret. Einigen Liedern, denen es an M*lodien* gefehlet, sind solche neu beygesetzt worden, und wo doppelte jedoch g wohnte *Melodien* sind, stehn solche gleich darneben, außer etlichen, deren ma sich zu der Zeit nicht erinnert, welche man derentwegen zuletzt angebracht. Da Register ist mit Fleiß etwas weitläufftig eingerichtet, indem viele Gesänge au dem Crügerischen, Paul Gerhards Liedern, so viel deren in einem *a parten* Ge sang-Buch befindlich, dem Zülischem und noch mehr anderen Gesang-Büchern die ehedessen hiesziger Landen gewöhnlich gewesen, darzu gethan worden. Un wo sich hie und da unbrauchbare oder auch unbekandte *Melodien* gefunden haben sind solche unter bekandte gebracht worden, daß jeder, deme gemeldete Gesang Bücher annoch in Händen, sich deren bedienen kan. Denen *Clavier* Liebhabern sonderlich der Jugend, wird es zu einem kleinen *Exercitio* im *General-Baß* ga wohl dienen, um durch dieses zugleich die *Melodien* zum Singen unvermerckt z gewohnen. Der Vorsatz war erstlich eine kurtze Einleitung zum *General-Baß*, s viel hierzu nöthig, mit anzuhengen, ist aber Weitläufftigkeit und Mangels derer hier zu dienlichen *Noten* unterblieben. Ist auch bey diesem *Choral*-Buch außer etlichen wenigen Haupt-Regeln nicht viel zu *observiren*, und alles genugsam in des seel Hn. Werkmeisters kleinen Tractätlein vom *General-Baß* [1], anzutreffen, und bestehe aus einigen wenigen Blättern. Wer aber weiter verlanget, erkundige sich nach Hrn. *Capell*-Meister Heinichens Tractat vom *General-Baß* [2], da er nicht allein zu diesen, sondern auch zu allen andern vollkommene Nachricht und *Satisfaction* antreffen wird. Ubrigens wie man sich des *intendirten* Nutzens von der angewandten Müh, wie auch einer guten Aufnahme gewiß versichert; also ist schließlich hertzlich zu wünschen, dasz aller Gesang und Klang solcher Art sey, auch Gott mit solchem wohlgefällig zu seyn. Darmstadt, den 18. Mart. 1728«.

19 Jahre darauf entschloß sich Graupner zu einer zweiten Auflage des Werkes; der Landgraf Ludwig VIII. billigte den Plan. Allein eine viermalige Anzeige im »Darmstädter Frag- und Anzeigungs-Blättgen« [3] hatte keinen rechten Erfolg und so sah sich Graupner zu einer Eingabe an das Konsistorium gezwungen:

---

1) Gemeint ist »Die nothwendigsten Anmerkungen ..., wie der Bassus continuus ... könne tractiret werden ...« Ascherleben 1698. 3. Aufl. 1715. (Eitner, Quellen-Lexikon.)

2) »Neu erfundene ... Anweisung ...« Hamburg 1711. Im gleichen Jahre mit Graupner's Choralbuch erschien die große Umarbeitung dieses Werkes Heinichen's: »Der Generalbaß ...« (Titel bei Eitner.)

3) Sie erfolgte am 17. und 24. August, 7. und 14. September 1747 und lautete: »*Avertissement.* Nachdeme sich der Fürstl. Capellmeister Graupner auf vielfältiges Begehren, entschlossen, das seit einigen Jahren abgängig gewordene Fürstl. Hessen-Darmstättische Choral-Buch, aufs neue wiederum abdrucken zu lassen, und in dem bishero gewöhnlichen Preiß a 1 fl. jedoch, da der Druck dermahlen mit großen Kosten außerhalb besorget werden muß, gegen *Praenumeration* zu lieffern; So wird solches hierdurch zu dem Ende bekandt gemachet, bey demselben längstens innerhalb zwey Monathen, anmelden und die *Praenumeration* mit 1 fl. gegen Schein thun mögen, indeme nicht mehrere als vorhero bestellet worden gedruckt, und die etwa übrig bleibende wenige *Exemplaria* nachgehends nicht anderst als vor 1 Rthlr. gelassen werden können.«

»Unterthänig gehorsamste Anzeige
das neu aufzulegende Fürstl. Hessen Darmstättische Choral-Buch betreffend.

Auf vielfältiges Nachfragen und Verlangen, habe mich endlich entschlossen, einen neuen Abdruck von dem, seit vielen Jahren her, *rar* und abgängig gewordenen Fürstl. Hessen Darmstättischen Choral-Buch, gegen *Pränumeration*, zu besorgen, und zu dem Ende auch die öffentliche *notification* in dem hiesigen Frag- und Anzeigungs-Blättgen, zu verschiedenen mahlen thun lassen. Nach deme sich aber gleichwohlen die Anzahl derer von *privatis*, bisz anhero eingegangenen und etwa noch eingehenden *praenumerationen*, so hoch nicht beläuffet, dass deren Ertrag die, zu der neuen vorhabenden Auflage erforderliche grosse Kosten auswerfen köndte, zumahlen da selbige anietzo ausserhalb, mit hin mit weit mehrerm Auffwandt als sonsten, besorget werden muss; Als habe ein solches hierdurch geziemend anzeigen und zugleich gehorsamst bitten sollen, ein Hochfürstl. Consistorium geruhe, die hohe Verfügung nöthigen Orts, fordersamst dahin ergehen zu lassen, dass, da doch denen Kirchen hieran hauptsächlich mit gelegen ist, von einer jeden, so wohl zu *facilitir*ung des Verlags, als auch weilen an einen weitern Abdruck, nach diesem, in vielen Jahren, nicht wieder zu dencken seyn dörffte, wo nicht, wie bey der ersten Auflage geschehen, zwey, doch zum wenigsten ein Exemplar angenommen — mithin der, Zeither gewöhnliche und von mir, derer dermahlen habenden weit grössern Unkosten ohngeachtet, dieses mahl noch bey behaltene geringen Preiss a. l. G. aus denen Kirchen Casten bezahlet, auch ie eher je besser und etwa innerhalb einen Monath, eingelieffert werden solle. Darmstatt d. 20. Septem. 1747.«

Nochmals war i. J. 1780 von Graupner's Werk die Rede, als es sich um die Herausgabe eines neuen Gesangbuches handelte. Das eine oder andere an des alten Meisters Arbeit erschien der damaligen Generation veraltet, und es herrschte die Meinung, mancher Akkord könne »zierlicher« gestaltet werden; aber alle Instanzen, die der neue Plan zu durchlaufen hatte, waren der Meinung, daß an der Graupner'schen »Simplizität« des Stiles, für die der Meister so nachhaltig eingetreten war, nicht gerüttelt werden dürfte. Hierüber solle der Bearbeiter, Kantor Portmann [1]), ein Urteil (Georg) Benda's [2]) zu Gotha oder (Ernst Wilh.) Wolff's [3]) zu Weimar einholen. Auch wurde in Vorschlag gebracht, nicht die Bosslerische Methode beim Drucken zu verwenden, »weil die Noten nicht nur sehr unansehnlich erscheinen, sondern auch . . . die letztren wegen Abschleifung der Platten ganz unleserlich ausfallen würden. Es dürfte also am besten seyn . . . den Abdruck durch die in ganz Deutschland berühmte und sich so vortheilhaft auszeichnende Breitkopfische Druckerei zu Leipzig besorgen zu lassen [4]).«

1) Vgl. über ihn Nagel a. a. O.

2) Er hatte, wie wir noch hören werden, zu der Familie Graupner Beziehungen gehabt.

3) Vgl. über ihn Eitner a. a. O.

4) Ob Verhandlungen mit Breitkopf erfolgten, ist unbekannt; auf jeden Fall geschah die Drucklegung durch die Firma nicht.

Der unbekannte Verfasser des Aufsatzes im Darmstädter Kalen redete 1781 einer neuen Ausgabe des Graupner'schen Choralbuches Wort:

»Sein Choral-Buch, welches unter vielen Choralbüchern unstreitig den Vor hat, verdiente mit Recht einer neuen Auflage, wenn man nur das ♮ an gehöri Orten einschalten, den oft vorkommenden Gang der großen Terz zur reinen Qui in der Gegenbewegung z. B. $\begin{matrix} e - f \\ c - b \end{matrix}$ abändern, die (vermutlich in der 2. Aufla eingeschlichene Druckfehler wegräumen und die schon vorhandene Melodien den neu eingeführten Liedern nebst einer leichten Vorschrift zum Präludiren hängen wollte. Nach seinem Plan zog er den leichtesten und natürlichsten B dem schwerern und gekünsteltern vor, erleichterte dadurch den schwachen Spiele deren man viele unter den Schulmeistern antrift, die Arbeit und schenkte unse Lande ein recht nützliches Werk, welches seinen Namen in unvergeßlichem A denken erhält.«

Als letztes im Druck erschienene Werk gibt Pasqué[1]) an:

»Vier Partien auf das Clavier, unter der Benennung der Vier Jahre zeiten Winter, Frühling, Sommer und Herbst. Bestehend aus Praeludie Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Giguen, etc. Denen Lie habern des Claviers zur Vergnügung und Exercitio herausgegeben. Dar stadt 1733. In Verlegung des Authoris (In) Frankfurt zu finden bey J.] Gerhard in der Maintzer Gasse.«

Das in »Neben-Stunden« gearbeitete Werk war dem Erbprinzen, nac maligen Landgrafen Ludwig VIII., gewidmet. Die Vorrede an den Les entbehrt nicht des biographischen Interesses und ist für die Wertu der künstlerischen Anschauung von Bedeutung. Sie lautet[2]):

»Obgleich diesze Kupfer-Arbeit, wenn (wem?) solche bekandt, ebenso sonde liches anlockendes nichts an sich hat, da man wegen vieler anzuwendender Ze Mühen und manchen Beschwerlichkeiten ihrer gar leicht überdrüssig werden ka so hat mich dennoch der ziemlich starcke Abgang meiner Monatl. Clavier-Frücht wie auch das öfftere Anhalten guter Freunde und Liebhaber desz Claviers dah bewogen, es noch weiteres zu versuchen, und Vier Partien auf solches unter de Tittel der Vier Jahreszeiten heraus zu geben; doch nicht der Meinung, als unt solchem eine sonderliche *Expression* oder *Invention* gesucht zu haben, weilen vo dergleichen weit hergeholten Dingen eben kein sonderlicher Freund, sondern blo zu deren Benennungen Unterschied. Die *Application* ist mit vorigen eins, und w sich die Monatl. Früchte wohl wird bekandt gemacht haben, wird auch in diesze weiters keine Schwürigkeit finden. Zumahlen dieszes *judicium*, da man viele übe einander, wie auch drei und mehr geschwäntzte Noten, unter solche begreiffe will, mehrentheils irrig, wogegen sich das *Contrarium* an einer simplen Saraband oder Menuette und dergl. soll es *propre* und nett seyn, sattsam *legitimiret*. Läsze sich theils hier sehr wohl *appliciren*, was der Kayserl. Capellmeister Herr Fux, i

1) Ebenso Riemann. Eitner verzeichnet es nicht. Der Aufsatz des Darms Kal. erwähnt die Arbeit ohne das Jahr ihres Erscheinens.

2) Das Zitat aus Fux' *Gradus* ist nach dem Originale revidiert wiedergegebe da Pasqué's Abdruck — Pasqué kommt hier als einzige Quelle in Betracht - von unglaublichen Fehlern wimmelt. Es ist anzunehmen, daß auch der deutsch Teil des Vorwortes mit dem leider verschollenen Originale nicht streng übereinstimm

seinem *Grado ad Parnassum*, p. 241 *de Gustu* schreibt: *Dictum est porro*[1], *monitumque, ne Compositor conceptus humiles, ordinariosque assumat, loco oblectamenti, trivialitate fastidium allaturos; sed sublimitatem spectans, novitati studeat. Contra ne novitatis studio seductus, ideas concipiat, naturam, rerumque ordinem excedentes, cantu, lusuque extra modum difficiles, quibus neque Musicis exequentibus, nec Auditoribus satisfactum esset. Non Musicis: ob exequendi difficultatem; non auditoribus: quia ejusmodi Compositiones naturalem rationem excedentes, in auribus quidem haerentes nunquam in animum usque penetrant.*

Und ferner nach angeführtem *Proverbio: Facile difficile est.* Der Raum leidet nicht, auch noch andere ebenfals wichtige Autores von gleicher Meinung anzuführen. Da aber meine ordentliche Beruffs-Arbeit nicht zuläszet, obiges auf einmahl zu bestreiten, so werden die Herren Liebhaber einsweilen mit der Helfte zufrieden seyn, bisz die andere Messe, wenn Gott Leben und Gesundheit giebt, auch das übrige wird vollens darzu gelieffert werden können. Darmstadt den 20. Mertz 1733.«

Der Zusammenhang läßt keinen anderen Sinn der Vorrede zu, als daß Graupner mit diesen Stücken keinerlei programmatischen Ausdruck habe verbinden wollen. Er nennt derlei weit hergeholt, von dem er kein Freund sei. Das gilt aber nur der Instrumentalmusik, denn Graupner's frühere Opern lassen an mehr als einer Stelle eine bemerkenswerte Liebe des Komponisten für das Landschaftliche in der Musik erkennen. An anderer Stelle wird ausführlich davon zu sprechen sein. Pasqué beschreibt die »Vier Jahreszeiten« als auf 32 Folioseiten von Graupner selbst radiert. Sie waren, wie die »Clavier-Früchte«, für Anfänger berechnet und enthielten nicht, wie die 1718 erschienenen »Partien«, — nach dem Ausspruch eines Zeitgenossen Graupner's — die volle Stärke des Instruments[2].

Nach Pasqué hat sich ferner noch 1854 in Darmstadt ein Band Graupner'scher Klavierkompositionen (Autograph) befunden, der auf ungefähr 160 Seiten 25 Parthien, Präludien, Ouverturen usw. enthielt. Dem Werk waren die Verse vorgesetzt:

»Ihr, die die Tadelsucht so sehr hat eingenommen,
Daß ihr vor Wahn und Witz nicht zu Verstand könt kommen,
Was hat euch die Music, die Unschuld selbst, gethan,
Daß die auch nicht vor Euch in Ruhe bleiben kan?
Ihr aber, die ihr sie nach Würden wißt zu schätzen,
Benützet fernerhin dies unschulds-voll ergötzen,
Und glaubt, daß keiner nicht derselben Anmuth werth,
Der nicht, wie sie verdient, sie innig liebt und ehrt.«

Nachforschungen nach dem Verbleib des Werkes — Pasqué hat den damaligen Besitzer angegeben — waren bisher vergeblich. Es ist im

1) Die Akzente und Apostrophe des Originales z. B. *porrò rerum'que* habe ich weggelassen.

2) Pasqué hat, wie aus mehreren Stellen seiner Arbeit hervorgeht, auch den Aufsatz des Darmst. Kalenders genannt und benutzt. Dieser enthält jedenfalls das mitgeteilte Urteil nicht. Es muß also noch eine bis jetzt freilich nicht wieder eröffnete Quelle zu Graupner's Biographie bestehen.

höchsten Maße auffallend, daß ein großer Teil der von Pasqué angeblich benutzten Quellenwerke, so Graupner's Darmstädter Opern, spurlos verschwunden ist.

Dem Klavierspieler Graupner widmet der mehrfach angezogene Aufsatz des Darmst. Kalenders die Worte:

»Graupner war gewiß einer der vorzüglichsten Componisten seiner Zeit, ein Kenner; die ihn in seinem mittleren Alter noch gehört haben, bezeugen, daß er zugleich eine Bewunderungswürdige Fertigkeit auf dem Klavier besessen habe; diese verlohr sich aber wieder in seinen älteren Jahren, bei mehreren Geschäften und weniger Uebung.«

Nach summarischer Aufzählung der anderen Kompositionen Graupner's macht der unbekannte Verfasser des Aufsatzes uns noch mit einem unvollendeten Plane des Meisters bekannt. Es handelte sich um ein theoretisch-praktisches Werk, »welches mittelst eines willkürlichen Satzes die Mannigfaltigkeit der Harmonie, durch Versetzung der Töne, Veränderung der Punkten, Tactarten, Ruckungen u. dgl. zeigen sollte; allein er ließ es nachher liegen, weil er unter der Arbeit so häufige Abänderungen fand, daß er nicht glaubte in seinem Leben mit dieser Materie fertig zu werden, und endlich an der Möglichkeit dieses Unternehmens selbst zu zweifeln anfieng.«

An dieser Stelle auch nur zusammenfassend der Manuskript gebliebenen Kirchenmusiken, zu denen der Fürstl. Superintendent J. C. Lichtenberg die Texte herstellte[1]), der Sinfonien, Ouverturen, Sonaten, Konzerte usw. Graupner's zu gedenken, wäre zwecklos. Ihre Rubrizierung und Würdigung muß einer besonderen Darstellung vorbehalten bleiben.

Als ein zeitgenössisches Urteil sei der Abschnitt des Aufsatzes aus dem Darmst. Kalender mitgeteilt:

»Aber Schalen sind dieses (die gedruckten Klavierkompositionen) gegen seinen körnigten Kirchenstil. Er dachte sich die Kirchenmusik so hoch, ehrwürdig und heilig, daß er sie von dem Opern- und Kammerstil himmelweit unterschied[2]; der Fremde, der ihn zum ersten Mal hörte, staunte und wähnte in eine andere Welt versetzt zu seyn. In dieser Musikart arbeitete er mit Fleiß, Pünktlichkeit

1) Joh. Conr. Lichtenberg, geb. 1689 zu Darmstadt; Vicar in Neunkirchen 1712, Prediger daselbst 1716, 1729 nach Oberramstadt als Prediger, 1745 1. Stadtprediger in Darmstadt. 1717 verh. er sich mit Henrike, Cath. Eckhard (ältester Sohn, Gottl. Christoph, geb. 25. Aug. 1724). Als Superintendent wirkte L. 1749—1751. Er schrieb neben theologischen Arbeiten: Texte zur Kirchenmusik Darmstadt 1719. 8. 11½ Bg. Texte zur Kirchenmusik über die Epistolischen Texte. Darmstadt 1720. 8. 10 Bg. Erbaulicher Gottesdienst in andächtiger Kirchenmusik 1727. 8. 11 Bg. Zur Kirchenmusik gewidmete Texte. 1739. 8. 11 Bgn. Heilsame Worte der Wahrheit, in poet. Texten zur Kirchenmusik 1742. 8. 11½ Bg.

Alle Texte zur Kirchen- und Tafelmusik an den Fürstl. Geburtstagen, Leichenbegängnissen usw. Vgl. Strieder a. a. O. Über weitere Beziehungen zu Graupner vgl. oben. Auf die Texte werde ich später zurückkommen.

2) Auch Winterfeld a. a. O. macht diese Bemerkung.

stiller Heiterkeit und sanfter Freude des Herzens. Verband Kunst mit Natur, Pracht mit Einfalt, Reitz mit Schönheit und bewürkte Erbauung und Vergnügen; war kein sklavischer Nachbeter gleichzeitiger Componisten, sondern selbst Genie mit eigenem Gepräge. Sonderbar ist es, was man bemerkt haben will, daß seine neure Stücke, die er in seinem Alter kurz vor seiner Blindheit verfertigte, mit mehrerem Feuer und mit vorzüglicher Stärke gearbeitet sind.«

Wir verfolgen Graupner's Leben bis zu seinem Ausgange weiter. Das Jahr 1739 brachte ihm zwei herbe Verluste. Landgraf Ernst Ludwig starb in diesem Jahre. Sein Nachfolger war Ludwig VIII (1739—68), der des Vaters künstlerische Neigungen geerbt hatte. Wäre er jünger gewesen, als er zur Regierung kam, und das Land weniger durch Schulden bedrückt, so würde vielleicht auch die Oper eine Wiederbelebung erfahren haben. So blieb es in Darmstadt in bezug auf die Kunstpflege im ganzen so, wie es zuletzt unter Ernst Ludwig gewesen war. Wann Opern aufgeführt wurden, läßt sich im einzelnen bis jetzt nicht bestimmen; es wird erzählt, daß der Landgraf öfter von Kranichstein aus, seinem Lieblingssitze, in einem mit sechs weißen Hirschen bespannten Wagen nach Darmstadt gefahren sei, eine Oper zu hören. Ein festes Opernpersonal gab es jedenfalls damals in der Stadt nicht. Die Besoldungsrechnung für 1740 z. B. erwähnt neben 20 Hofmusikern nur die beiden Sängerinnen, Frau Hesse und die Schetky, von denen erstere ein Gnadengehalt von 200 G. bezog. Sie war also damals nicht mehr aktiv. Die Unterhaltung der Hofmusik verschlang noch über 7000 G. jährlich. Ein ohne Zweifel größerer Verlust traf Graupner durch den Tod seines alten Freundes Grünewald, dessen Leiche am 22. Dez. 1739 bestattet wurde. Grünewald war 66 Jahre alt geworden[1]).

Wir gewinnen mit dieser Angabe den ungefähren Zeitpunkt für die Niederschrift von Graupner's Selbstbiographie, die er an Mattheson für die »Ehrenpforte« schickte: Graupner selbst berichtet über diese Zeit:

»Itzund (also 1740) habe das Glück und die Gnade, solange es Gott gefällt, des nunmehro regierenden Herrn Landgrafens H. D., als Capellmeister zu dienen, wobey mir die gantze Arbeit allein zugewachsen, nachdem der gute Grünewald vor einem halben Jahr verstorben ist. Er bat mich noch auf seinem Todbette, wenn ich schriebe, an E. H. E. (Mattheson) seinen Abschiedsgruss zu vermelden. Ich bin also mit Geschäfften dermaassen überhäuffet, dasz ich fast gar nichts anders verrichten kan, und nur immer sorgen muss, mit meiner Composition fertig zu werden, indem ein Sonn- oder Fest-Tag dem andern die Hand bietet, auch noch öffters andere Vorfälle dazwischen kommen.«

Der Aufsatz des Darmstädter Kalenders meldet, Graupner habe beinahe 10 Jahre vor seinem Tode, also um 1750, sein Augenlicht verloren; die unfreiwillige Muße habe wenig mit seinem Charakter übereingestimmt —

1) Totenregister Darmstadt.

eine Bemerkung, die schwerlich anzufechten sein dürfte. Aber d der wohl durch Überarbeitung herbeigeführten Erblindung de ist aller Wahrscheinlichkeit nach zu frühe angesetzt[1]). Da de 21 Jahre nach Graupner's Tode verfaßt wurde, ist ein Irrt erklärlich. Zu der Annahme eines solchen Irrtumes nötigt der daß aus den Jahren 1756 und 1758 Schriftstücke von Graupn vorliegen: sie zeigen die Schrift nur insofern verändert, als sie früherer Zeit etwas kleiner erscheint; den energischen Zug, d heit, Schönheit und Deutlichkeit der Buchstaben haben die Sch jedoch mit der älteren Schrift gemein. Freilich stand es da Graupner's geistige und körperliche Kräfte wohl nicht mehr zu Wir hören von Rangstreitigkeiten unter den Kapellmitgliedern, unregelmäßiger Erfüllung dienstlicher Pflichten — Dingen, die nicht geschehen wären, hätte Graupner noch die alte Kraft un besessen. Die Streitereien entbehren des Interesses nicht. Das marschallamt forderte unterm 30. März 1758 Bericht vom Konz Enderle[2]), der schon damals Graupner *cum iure succedendi* beigeg

»D. F. Concertmeister Enderle ist bekandt, was vor unordnunge bey der Fürstl. Hoff Capelle eingerissen, so gar, dass auch Hochf. schafft ein nicht geringes Miszvergnügen verspüren laszen. Nach die Nothdurfft erfordert, dasz hierinnen in Zeiten *remediret* werde besagter Concertmeister Enderle seine gutfindenden Gedancken maszgebl. Bedencken, wie alles *pro futuro* in ordnung gebracht, un und Frieden erhalten werden könne, zu erstatten und einzuschicke statt den 30. Martij 1758.«

Enderle bemerkt in seinem Gutachten, daß die Direktion d mentalmusik »in Ermangelung eines Adelichen Directoris, billig vom Conzert-Meister dependiren solle.« Graupner, der Kap wird nicht genannt. In der Sache hat er jedoch das Wort g und einen Punkt des Enderle'schen »Sentiments« berichtigt:

»Wir wissen hier nichts von sogenannten Hoff *Musicis*; alle der hiesigen Fürstl. Hoff Capelle vom ersten bis auf den letzte jeher das *praedicatum* eines Cammer-*Musici* beygeleget worden, n keinem unter allen, blosz einer so unbegründeten Benennung halb Vorrecht für dem anderen hieraus erwachsen.« Er beruft sich auf die Gepflogenheit unter der vorigen Regierung, allein die A gelten zu lassen; jeder Virtuose aber sei den andern gleich zu a

Der Entscheid des Landgrafen lautete dementsprechend.

Das mitgeteilte Schriftstück ist das letzte, das von Graupn erhalten ist. Am 10. Mai 1760 schlossen sich die Augen des Mannes und trefflichen Künstlers für immer. Zwei Tage darna

---

1) Pasqué erzählt von einer schon 1745 beginnenden »Augenschw

2) Vgl. Nagel a. a. O. H. u. St. Archiv. Ludwig VIII. Pr. Corr. C

er »mit Christlichen Gebräuchen bey gehaltener Leichenpredigt öffentlich begraben.« Eine Woche darauf folgte ihm sein Sohn Christoph, gewesener Akzessist beim Sekretariate der F. Regierung, in den Tod nach.

Wo Graupner's Grab auf dem alten Friedhof, dem jetzigen Kapellplatze, gelegen, ist unbekannt. Sein Wohnhaus hat nach Pasqué im oberen Teile der jetzigen Louisenstraße gestanden. Wie die im Darmstädter Archive lagernden Grundbücher ausweisen, handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Haus, das in der damals »Die neue Vorstadt« geheißenen Straße gelegen war[1]). Es gehörte 1772 dem Kammerrat Wachter, Graupner's Schwiegersohn, dem wir weiter unten begegnen werden.

Nekrologe auf Graupner sind ebenso wenig erhalten wie die Leichenpredigt. Das Zeitungswesen stand erst in den Anfängen, und die Notwendigkeit musikalischer Fachblätter stellte sich, nachdem Mattheson, Scheibe, Mitzler und Marpurg vorgearbeitet hatten, erst nach Graupner's Tode heraus. Jene älteren Männer haben, wie wir schon gehört haben, zum Teil dem Meister persönlich nahe gestanden. Insbesondere Mattheson erwähnt ihn öfter; im »Vollkommenen Capellmeister« spricht er davon, wie sich Graupner, »ehemals sonderlich in Arietten hervorgethan«, und rät, man könne allerlei Läufe und Passagen »in dreygeschwänzten Noten« »absonderlich aus des Herrn Capellmeisters Graupners Clavierstücken und Parthien, worin sonst noch viel schönes enthalten ist,« studieren. Daß diese Art von Passagen in Graupner's Klaviermusik auffallender Art ist, werden wir später sehen. Weiter heißt es a. a. O. S. 481:

»Hier muß ich den H. C. Graupner zu Darmstadt billig rühmen, dessen Partituren so rein geschrieben sind, dasz sie mit einem Kupfferstiche kämpffen. Er hat mir einige derselben, worin sonst viele wesentliche Schönheiten stecken, unlängst zugesandt, und schreibt dabey ..... Ich habe mir schon lange angewehnet, auch theils gemust, meine Partituren so deutlich, als möglich ist, zu schreiben, und ändre nicht gerne etwas, um dem Notisten ..... behülfflich, und des gar zu verdrießlichen täglichen Corrigirens überhoben zu seyn. Es kostet zwar etwas mehr Mühe; schreibe aber selten eher, bis in Gedancken fertig bin.«

Ein Aufsatz in Joh. Ad. Scheibe's »Crit. Musicus[2])« behandelt in der Form eines Traumbildes ein Gericht, das vor der Ewigkeit über allerlei Musiker gehalten wird. Alle verdienten Männer werden vor den Richterstuhl geleitet, Tugend, Wahrheit und Vernunft reichen ihnen die Hände und tragen ihre Namen zu ehrendem Gedächtnis in ein Buch ein: Fux, Hasse, Händel, Telemann, Bach, Graun, Schmidt, Heinichen, Stölzel, Graupner, Bokemeyer[3]).

---

1) Jetzt Louisenstraße 30. Mit voller Bestimmtheit kann das Haus nicht als einst Graupner gehörend angesprochen werden, da direkte Belege nicht zu finden sind. 2) 2 Tl. Hamburg 1740. S. 66ff.

3) Die neue Aufl. des Cr. Mus. von 1745 schafft die nötige alphabetische Ordnung in diese Aufzählung!!

1766 gedachten Hiller's »Wöchentl. Nachrichten und Anmerkun die Musik betreffend[1])« Graupner's auf Grund der Angaben der »Ehr pforte«; 1781 erschien der Aufsatz des Darmst. Kalenders. Er widı dem Menschen Graupner folgende Zeilen:

»Er war ein Mann von unbescholtenem Character. Sein äußeres Aussel war zwar ein wenig finster, doch mußte man sich dadurch nicht von seinem U gange abschrecken lassen, denn er besaß ein freundschaftliches Herz. Durch se Arbeitsamkeit hat er sich vielleicht unter allen Tonkünstlern seiner Zeit aus zeichnet und nach Masgabe derselben würde die Menge seiner Musikalien ge noch weit ansehnlicher seyn, wenn er minder solid und mit mehr Flüchtigkeit arbeitet hätte. Er saß zuweilen ganze Täge und Nächte an seinem Pulte sein unerhörter Fleiß hat vermutlich zur Abnahme seines Gesichtes viel bey tragen. Er ging in demselben so weit, daß er seine Compositionen nicht nur Partitur verfertigte, sondern auch mehrentheils mit eigener Hand ausschr und verschiedene seiner Werke z. B. sein Choralbuch selbst in Kupfer radi Während seiner Blindheit bewieß er eine bewundrungswürdige Geduld, nur weilen äußerte er einige Unruhen darüber, daß er die Compositionen, die er Kopf hatte, nicht zu Papiere bringen konnte, und wünschte, daß es möglich wä sie jemand zu dictiren. Sonst hatte er auch, wie man bey jedem großen Ma schon zu vermuthen pflegt, seine Sonderbarkeiten; er wollte durchaus nicht geben, daß er gemahlt würde, und als man es während seiner Blindheit oh sein Vorwissen thun wollte, ward er unwillig, als er es merkte; auch verlangte vor seinem Tode, daß man alle seine Musikalien verbrennen sollte, welcher Bef aber freylich zum Besten der musikalischen Welt unbefolgt blieb. Er würde s auch vielleicht gegenwärtige Biographie verbeten haben, wenn er sie vermut hätte, doch halten wir es nicht vor Pflicht, der ein wenig übertriebenen Bescheid heit eines verdienten Mannes hierinnen nachzugeben.«

* * *

Sogleich nach Graupner's Tode suchte[2]) Oberhofmarschall von Wal brunn seinen künstlerischen Nachlaß für den Hof in Besitz zu nehme Aber die Rechtsnachfolger des »geschickten und berühmten Mannes«, d Advokat Graupner, sein ältester Sohn, und des Kapellmeisters Schwieg sohn, Kammer-Referendar Wachter, waren zur Herausgabe des Nachlas nur gegen eine Entschädigungssumme bereit. Sicherlich leiteten Wallbru die besten Absichten: er wollte den seiner »Natur nach werthen Schatz« nic verzettelt wissen, und so schlug er dem Landgrafen vor, für die Herausga des »grösten Capitals« von Graupner's Hinterlassenschaft (in Frage kam für ihn nur des Meisters Kirchenkompositionen) den Erben aus der vaka gewordenen Besoldung »*pro aequitate*« einen Teil zu bewilligen. Ludwig VI entschied, daß, damit von der Hinterlassenschaft »nichts nicht jemahls« e wendet werden könnte, die genau zu verzeichnenden Musikalien unter fest Verschluß genommen werden sollten; er, der Landgraf, sei Erbe von Graupne Gage; da die Zeiten sehr schlecht seien, solle keinem der Kapellisten dav etwas ausgehändigt werden; (!) die gestochenen Musikalien gehörten d

---

1) S. 212 f.

2) Die Akten der Verhandlungen sind bis zum Jahre 1765 erhalten. Von d späteren Dokumenten, die Pasqué offenbar benutzt hat (s. u.), habe ich nichts Gesichte bekommen.

Familie Graupner's, »Kirch- und Taffell Musikalien NB davon abgesondert, denn der hoch berümbte Capell Meister Graupner Gage Leben lang gehabt auch behalten; so kan Niemand nicht mit Recht und Fug jetzo wollen Seine gemachte arbeit verkauffen, denn Solche im Dienst gemacht, auch *Eo ipso* mir gehören.« Diesen Entschluß gab der Landgraf am 28. Mai 1760 kund. Selbstredend waren die Erben damit nicht einverstanden, und so begann ein in seinen Einzelheiten und wegen der prinzipiellen Bedeutung der Frage nicht uninteressanter Rechtsstreit, der freilich nicht bis zum letzten Entscheide durchgefochten wurde. Man mag über die juristische Seite der Angelegenheit denken wie man will (erst in unseren Tagen beginnt man ernstlich an der Lösung der Frage zu arbeiten, die ja heute in jedem Fabrikbetriebe eine wichtige Rolle spielt): daß vom Standpunkte einfacher bürgerlicher Moral-Begriffe der Landgraf zu seinem Vorgehen nicht berechtigt war, kann keinem Zweifel unterliegen. Aber im Zeitalter des Absolutismus litten die Fürsten im allgemeinen weniger denn je an moralischen Anwandlungen. Allein auch die Erben blieben fest und waren voll froher Erwartung einer »erklecklichen *bonifici*rung«, auf die sie in Anbetracht des Umstandes, daß ihr Vater »in der That mehr als gewöhnlichen Fleisz« bewiesen habe, und auch deshalb Anspruch zu haben meinten, weil »sich unter uns noch einige (nämlich Kinder) befinden, die noch gar gering versorget, und zum Theil, kränklichen Leibes Umstände halber, gäntzlich ausser Stande sind, zu ihrem Unterhalt etwas erwerben zu können, und überdeme der, von unserem verstorbenen Vater hinterbliebene Musicalische Reichthum, auszer leyder! der sich in der Welt erworbenen *renommée*, beynahe das eintzige Erbschaffts Stück ist, das uns nach seinen, in die Ein und Fünfzig Jahre lang, mit gantz auszerordentlichem Fleisz, Eiffer und Devotion, geleisteten unterthänigsten Diensten, verbleibet« . . . Eine Antwort erfolgte nicht, so daß die Erben am 19. November sich zu einer zweiten Bittschrift genötigt sahen. Das Rats-Kollegium beschäftigte sich zwar mit der Frage, der Entscheid des Fürsten aber wurde nicht eingeholt. Noch im Januar 1761 war kein Beschluß gefaßt; so petitionierten die Kinder Graupner's abermals. Die Meinungen im Geheimen Rate waren geteilt. Ganz auf Seiten des Fürsten stand Herr von Riedesel, der aber gleichwohl den Erben gönnte, wenn »*Princeps clementissimus ex mira gratia* etwan 400 fl. gnädigst resolviren wolte.« (!) Am 12. Februar machte der Geheime Rat endlich eine Eingabe an den Landgrafen: die Majorität sage, die Musikwerke Graupner's und besonders die Partituren könnten den Erben nicht vorenthalten werden, und es sei demnach eine Entschädigung zu zahlen, die sie mit 400 G. ansetze. Der Landgraf entschied am 28. März, das Oberhofmarschallamt solle die Erben vor sich fordern, sämtliche Kirchen- und Tafelmusiken an sich nehmen und die Abfindung »so gut als möglich zu tractiren« suchen. Man sieht, daß auch in diesem Falle wieder einmal von dem Grundsatze des *Noblesse oblige* abgewichen wurde. Wie der Landgraf blieben auch jetzt die Erben hart; sie erklärten es für notorisch, daß Graupner's Kompositionen der Art seien, »dasz wohl ein dergleichen Vorrath schwerlich bey einem Capellmeister vorzufinden seyn würde, und dadurch der Dienst sowohl in der Kirche als bey der Tafel und andern Vorfallenheiten gleichsam auf ewige Zeiten hinaus festgesetzt werden könnte.« Schließlich rückten sie mit schwererem Geschütze auf und erinnerten den Fürsten an sein und seines Vaters Wort, für Graupner's Familie sorgen zu wollen. Sie hofften also, »dasz . . . vor sehr

billig angesehen werden würde, wenn sie sich vor den grossen Musicalisc Reichthum, welcher zumahlen, ohne Ruhmredigkeit zu melden, überall ei ganz besonderen *applausum* fände und zum Theil, was nemlich die Ta und andere Musiquen anbetreffe, ausser (d. h. außerhalb) seiner (Graupne Obliegenheit, mit sehr schweren und grossen Kosten aus allen Orten Welt, mit Anwendung seines eignen Vermögens, wären angeschafft worden [! sich Vier noch lebenden Kinder, und so lang eines von ihnen am Leb vom Ablauf des ohne dem zu genießen gehabten Sterb- und Gnaden-Qu tals an zu rechnen, eine jährliche Pension von 450 G. und zwar in 350 baar Geld aus der *vacanten* Besoldung ihres Vaters sodann in 100 G. denen darvon zu geniessen gehabten *naturalien* unterthänigst ausbäthe Sie bezogen sich dabei, ohne anderer Beispiele zu gedenken, auf den Ch sächs. Kapellmeister Heinichen, dessen Kinder mit einer jährlichen Pens von 500 Gulden abgefunden worden seien, »obgleich deren Vater, wie we kundig, dasjenige weder in Ansehung der länge der Zeit noch in Ansehu der Arbeitsamkeit bey weitem nicht *praestiret* hätte, was von ihrem v storbenen Vater würklich vor Augen liege.« Schließlich erklärten sie, einer Bewilligung ihrer Forderung für 10 Jahre zufrieden zu sein. No immer kam die Sache nicht in Fluß; veräußern durften die Erben l einem strengen Befehle des Landgrafen vom Nachlasse Graupner's nich So kam das Jahr 1765 heran. Es brachte abermals eine Petition an d Landesvater: Die Erben hätten bis jetzt den Befehl, nichts von der Mus Hinterlassenschaft zu verkaufen, in der Hoffnung befolgt, »dass für die A trettung so beträchtlicher Musicalien, um so ehender in h. Gn. uns ein gewis werde gereichet werden, als unser Vatter bey seinen Lebzeiten davon kein eintzigen Sontag, vielweniger einen gantzen Jahrgang an frembde, gegen Ihm öfters dafür an gebothene starcke Bezahlung gelangen lassen, mith nach dem Beyspiele anderer berühmten Capell Meister mit seiner Arb weder einen Handel getrieben, noch dafür wie diese eine doppelte Besoldu gezogen, sondern jene lediglich seiner gn. Herrschaft geweyhet hat.

Unter diesen Umständen kan es uns also nicht anders als zu einer höc wehmüthigen Empfindung gereichen, wenn wir äuszerlich vernehmen müss als solten gedachte Compositionen nicht mehr für unser Eigenthum, sond als eine Sache angesehen werden, die unserm Vatter durch seine Besoldu schon bey dessen Lebzeiten seye bezahlt worden.« Sie berufen sich wei auf die Gepflogenheit anderer Höfe (vgl. u.): dort seien die Arbeiten ei Capellmeisters, sobald sie aufgeführt seien, dessen völliges Eigenthum.

Sie bäten um so mehr, ihnen eine genügende Entschädigung für Hinterlassenschaft zu bewilligen, »als wir uns noch nicht erkühnt, der G wohnheit nach blos auf die Verdienste eines Vatters, voreiliger weise eine Gnade anzusuchen, und wir ausserdeme einen Bruder zu verpfleg haben, dessen kränckliche Umstände alleine hinreichend seyn könten, zu dieser unterthänigst demüthigsten Bitte zu bestimmen.«

Ein amtlicher Bericht aus Anspach, der bekundete, daß »der Wittib letztvorigen Capell-Meisters vor die ausgeliefferte Compositiones ihres v storbenen Mannes ein *proportionirtes* Geld-*Quantum*« von Herrschafts weg gereicht worden sei, und ein Schreiben Benda's (beglaubigte Copie) unt stützten das Gesuch. Der Brief lautet:

»Es ist mir von des .... Capellmeisters Herrn Christoph Graupne hinterlassenen Erben folgende Frage zu beantworten vorgelegt worden: ob d

Herrn Langrafen Hochfürstl. Durchlaucht die von dem seeligen Herrn Capellmeister verfertigte Kirchen-Stücke ohnentgeltlich zurück behalten, oder ob sie von dessen Erben als eine ihme eigenthümlich zu stehende Sache angesehen und damit nach ihrem Gut befinden verfahren werden können.

Diese Frage richtiger zu beantworten sind nachstehende drey Punckte zu erwägen angegeben worden. Erstlich seye bey der Annahme des Herrn Capellmeisters hievon nicht das mindeste gedacht worden.

Zweytens Seye von Ihm Kein einziges Stück für Auswärtige abgeschrieben worden.

Drittens Wäre dem Herrn Capellmeister von Sr. Hochfürstl. Durchlt. dem Herrn Landgraffen ein *Copiste* gehalten (?) und das nöthige Papier hergegeben worden.

Was den ersten Punckt betrifft, so liegt klar am Tage, dasz man ein solches Anmuthen sich gar nicht in den Sinn kommen laszen, jemals von Seiten des Hofes auf die verfertigte Musick nur den mündesten Anspruch zu machen, maßen dieses als eine Ausnahme, da an andern Höfen über diesen Punckt gar kein zweiffel entstehet ausdrüklich hätte müssen erwehnet und festgesezt werden.

Der zweyte Punkt, welcher zur Entscheidung nichts beytragen kann, zeigt vielmehr von einer großen Gefälligkeit des seeligen Herrn Capellmeisters, indem es demselben allemal frey gestanden seine Music, als eine völlig eigenthümliche Sache, an auswärtige Liebhaber zu *communiciren.*

Was endlich den Dritten Punckt anlangt, so geniese ich von Sr. Herzogl. Durchlt. allhier gleiche Vortheile, nur noch mit dem Unterschied, daß mir statt einem Copisten deren zwey gehalten werden. Dessen allem ohngeachtet verbleiben meine in hiesigen Diensten verfertigte Musicalien nach meinem Absterben meinen Erben als ein völliges Eigenthum, und stehet denenselben frey, damit zu verfahren, wie sie es für gut befinden. So sind auch die Erben meines Vorfahren des Herrn Capellmeister Stölzels die von Ihm verfertigte Jahrgänge, von Sr. H. D. für eine beträchtiche Summe erkaufft worden. Da dieses nicht allein hier sondern so viel ich weisz auch an anderen Höfen auf gleiche Art gehalten wird, so bin ich der Meynung, dasz denen Graupnerischen Erben ihre Freyheit mit denen vorhandenen Musicalien, blos nach ihrem Guth finden zu handeln im mindesten nicht eingeschränckt werden könne. Dasz es an hiesigem Hofe wircklich so gehalten und alles auf verlangen weiter bestärcket werden könne, bezeuge ich durch meine eigenhändige Unterschrifft u. bey gedrucktes Pettschaft.

Gotha d. 27ten Aug. 1765 Georg Benda
Fürstl. Sächs. Capellmeister.«

Die Antwort des Landgrafen erfolgte am 29. Oktober 1766 und bestand — in der Feststellung der Tatsache, daß der eingeforderte Bericht noch nicht eingetroffen sei! Dagegen wehrten sich die Räte auf ihre Art in ziemlich energischer Form, doch wurde vorsichtshalber der springende Punkt nochmals berührt und von ihm aus — der Höflingsweg, der zur ersten Meinungsäußerung des Fürsten zurückkehrte, angetreten. Es heißt in dem Berichte nach Erwähnung der 450 G., die die Erben als eine Jahrespension erbeten hatten:

»Nachdem man aber nicht nur unter dem 12ten Febr. d. a. (?) bey dem Geheimen Rats *Collegio* der Meinung gewesen, dasz die Graupnerischen Erben es als eine Gnade zu erkennen haben würden, wenn *Serenissimus* denenselben etwa 400 fl. überhaupt zu schenken gndst geruhen wollten, sondern bereits vorhero auch Ihre

Hochfürstl. Durchl. in dem von Höchstdemselben eigenhändig abgefaßten gndst(Decret vom 28. May 1760, so den 28. Mart. A. 1761 nochmals bestätiget word(ausdrücklich zu erkennen gegeben haben, daß, da der Capellmeister Graupner d Capellmeistergage lebenslang gehabt und behalten, niemand mit Recht und F(seine gemachte Arbeit abermahl verkauffen möge, denn solche i Dienst gemacht auch *eo ipso* Höchstdemselben zu gehören.«

Bei dieser Sachlage habe der Geheime Rath die Angelegenheit als erledi(angesehen, aber es Serenissimi bekannter Milde anheimgegeben, *ex mi* *gratia* 400 G. zu bewilligen »ein vor allemahl«. Zuletzt wurde noch d Rent-Kammer um ihr Votum angegangen (es erfolgte unterm 19. Nov. 176(und dann beschloß der Geheime Rath der Herren v. Riedesel, v. Gemming(und von Buri, es bei der mitgeteilten Entschließung vom 5. November z belassen. Was der Landgraf zu diesem Ausgange der Sache (26. Nov. 176(gesagt hat, ist nicht bekannt geworden. Nach Pasqué's Angaben[1] zog(sich die Verhandlungen bis in die Regierungszeit Ludwigs IX. hin. Ta sache ist, daß der Schreiber des mehrfach erwähnten Aufsatzes im H. I Kalender 1781 über die Absicht der Graupner'schen Erben, den Nachl(zu verkaufen, spricht. Erst 1819 gelangten die Kompositionen in den B sitz des Gr. Hauses. Von da aus gingen sie in den Bestand der Bil liothek der Hofmusik, später in den der Gr. Hofbibliothek in Darmsta(über.

Es versteht sich von selbst, daß die hartnäckig geführten Kämpfe u den Besitz des musikalischen Nachlasses Graupner's nicht gerade günstig a(die Verhältnisse der Kapelle einwirkten. Balth. Hertzberger[2], der dama die Kirchenmusik in Darmstadt leitete, klagte im Februar 1766, wie schw(es ihm falle, die passenden Musikstücke aus dem Besitze von Graupner Erben zu »choisiren«, und gleichsam heraus pressen zu müssen. Schwer(sei jedoch noch, die Aufführungen selbst zu Stande zu bringen: er, d(Bassist, müsse gar oft auch noch den Tenor- und Sopran-Part »wo es thu(lich« übernehmen. Werde das nicht besser, so müsse die Musik an d(Sonntag-Nachmittagen unterbleiben; sollte ein Bassist stets die Sopranstimn ersetzen, »da wäre die Metamorphosis allzu gross. Die eine Sänger((Schetky) stehe in der Abnahme, die andere (Lepri) wolle sich mit d(deutschen Sprache nicht befreunden. »Da aber nun dieses Manqueme(offenbahr vor Augen liegt, so hielte davor, wenn ein F. O. H. Marschal Amt es dahin brächte, dass *ratione* der Graupner'schen Kirchen Musiqu(die *quaestio an? decidiret*, ein richtiger *Catalogus* darüber formiret, und den jenigen, so solche dirigiret, zur Verwahrung übergeben würde.« . . .

Ein traurigeres Postludium ist schwerlich jemals dem Andenken ein(bedeutenden Künstlers erklungen.

1) A. a. O. S. 725 f.
2) Vgl. Nagel a. a. O. S. 64 ff.

Zur Verzierungslehre[1]).

Von

Hugo Leichtentritt.

(Berlin.)

Hugo Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Erster Band: Das 17. u. 18. Jahrhundert bis in die Zeit Gluck's. Charlottenburg, Paul Lehsten. 1907.

Adolf Beyschlag, Die Ornamentik der Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1908.

Je mehr man sich in neueren Zeiten mit der Musik früherer Jahrhunderte beschäftigt hat, desto dringender wurde das Bedürfnis nach einer deutlichen Erklärung jener zahlreichen Abkürzungen, die man sowohl im instrumentalen wie auch vokalen Stil für gewisse Tonformeln angewendet hat. Besonders im 17. und 18. Jahrhundert ist die Zahl und Mannigfaltigkeit dieser Verzierungszeichen so groß, die Bedeutung selbst der gleichen und ähnlichen Zeichen oft so verschieden bei verschiedenen Meistern, sogar bei einem und demselben Meister zu verschiedenen Zeiten, daß selbst Kenner nur zu oft durchaus in Verlegenheit geraten wegen der richtigen Ausführung. Eine Zeitlang halfen sich viele Herausgeber älterer Werke in etwas naiver Weise, indem sie einfach alle Verzierungen oder den größten Teil davon ausließen, mit der Begründung, alle diese Schnörkel seien ein alter Zopf, der in unserer Zeit ganz überflüssig geworden sei, sich höchstens durch die früheren tonarmen Instrumente rechtfertigen ließe. Indes die letzte Stunde dieser bequemen Ausflucht hat schon geschlagen. Die Forderung nach einem stilvollen Vortrag älterer Meisterwerke wird immer dringlicher, und man erkennt immer mehr, daß auch genaue Kenntnis der Ornamentik einen nicht unwesentlichen Teil der Stilerkenntnis ausmacht. Es gehört dazu auch eine Klärung der sogenannten »willkürlichen«, d. h. improvisierten Verzierungen in der Arie und im Instrumentaladagio. Dieses richtig erkannte Bedürfnis hat Anlaß gegeben zum Erscheinen der beiden oben angezeigten umfangreichen Bücher über den Gegenstand. Beide behandeln das Thema so umfassend, wie keiner der früheren Versuche, die mehr kleine, orientierende Skizzen waren, als erschöpfende Abhandlungen. Es kommen von älteren Versuchen jetzt noch in Betracht: Dannreuther's »Musical ornamentation«, Hugo Goldschmidt's »Die italienische Gesangsmethode im 17. Jahrhundert«, einige Abschnitte aus Seiffert-Weitzmann's »Geschichte der

1) Der Verfasser der vorliegenden Besprechung war im Auftrage der Redaktion der Sammelbände mit dem Beyschlag'schen Buche schon seit Wochen beschäftigt, als in der Zeitschrift der IMG. für ihn ganz überraschend das Referat von Ettler erschien. Da seine Besprechung erheblichen Raum in Anspruch nimmt und die Sammelbände nur einmal im Vierteljahr erscheinen, mußte mit dem Abdruck länger gewartet werden, als es ihm lieb war. Da er aber zur Sache viel mehr zu sagen hatte, als der Ettler'sche Bericht enthält, so wollte er, im Einverständnis mit der Redaktion der Sammelbände, seine mit erheblichem Aufwand an Zeit und Mühe geschriebene Besprechung nicht zurückziehen. Wenn sie, wie er glaubt, zur Klärung des Sachverhalts in dieser für die Musikwissenschaft sehr wichtigen Frage mancherlei beiträgt, so ist ihr Erscheinen von selbst gerechtfertigt.

Klaviermusik« und zwei Dissertationen von Fr. Kuhlo »Über melodis Verzierungen in der Tonkunst« (1896) und M. Kuhn »Die Verzierun kunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrhunderts« (1902). Kein Zwei daß eine Lehre der Ornamentik, die wissenschaftlichen Ansprüchen genüg soll, recht bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden hat. Wer aber di Arbeit erfolgreich bewältigt, der hat ein Buch von dauerndem Wert g schrieben. Sehen wir zu, wie die beiden vorliegenden Bücher ihre Aufga gelöst haben.

Goldschmidt's Buch (228 Seiten Text, dazu Anhang von 92 Seit Musikbeispielen) beschränkt sich auf die Gesangsmusik des 17. und 18. Jal hunderts bis zu Gluck, behandelt aber diesen Ausschnitt so gründlich, kl und verständig, daß man hier wohl von einer erschöpfenden Darstellu reden darf, die strengen wissenschaftlichen Anforderungen durchaus stan hält. Der Verfasser begnügt sich nicht mit einer Interpretation der a kürzenden Zeichen, sondern er gibt eine regelrechte Geschichte eines jed einzelnen Ornaments, verfolgt sein Auftreten, seine Weiter- oder Umbildu durch die verschiedenen Jahrzehnte und Schulen hindurch. Bei dieser B handlung kommen eine Menge interessanter Dinge zur Erörterung, die a das Wesen des alten Sologesanges ein sehr erwünschtes Licht werfen. D improvisierten Verzierungen, eingelegten Kadenzen, die für das ganze 18. Jah hundert eine große Bedeutung haben, erfahren eine sehr dankenswerte ei gehende Behandlung; gerade dieser schwierigste Teil der Ornamentik w bisher durchaus vernachlässigt worden, wenn man von Kuhn's und Chr sander's Studien (über Zacconi) absieht, die sich aber nur auf das 17. Jah hundert erstrecken. Für Händel- und Bach-Aufführungen, die ja für uns öffentliches Musikleben vor allem anderen in Betracht kommen, ist dur diese Untersuchungen ein fester Boden gefunden, was den Umfang und d Art der Ornamentik betrifft. Es seien diese Kapitel deswegen der genau Prüfung empfohlen seitens der Dirigenten, Sänger, Musiker, die über d herkömmlichen Schlendrian in Sachen Händel-Bach hinausstreben. Gol schmidt bietet hier nicht nur abstrakte, wissenschaftliche, geschichtliche E örterungen, sondern er macht praktische Vorschläge bis in Einzelheiten hi ein. S. 157—222 seines Buches bieten eingehende Analysen der Solog sänge aus Händel's »Samson« und »Josua«, aus Bach's »Matthäuspassio und »Johannespassion«, aus Gluck's »Orpheus.« Diese Vorschläge zur sti gemäßen Auszierung verdienen die sorgfältigste Prüfung, weil hinter ihn die Autorität eines wirklichen Kenners dieser Dinge steht. Sie wollen nic als verbindliche Vorschriften gelten, sondern eben nur als Vorschläge, w die Aufgabe etwa gelöst werden könnte. Besonderen Wert erhalten sie dur die eingehende geschichtliche und ästhetische Begründung, die Abwesenhe jeglicher willkürlichen Zutat. Das Geschichtliche ist so fest fundiert, da ich nur ganz wenige Urteile finde, denen ich nicht beistimmen kann. I vermisse eine Berücksichtigung von Graun und Hasse, die sicherlich nic ergebnislos gewesen wäre. Manche Abschnitte erheben sich über die E örterung des engeren Themas hinaus zu wertvollen Skizzen, wie z. B. d Kapitel Alessandro Scarlatti (S. 35—45), meines Erachtens die beste Orie tierung über diesen Meister, die gegenwärtig überhaupt zu finden ist; au der Abschnitt über Reinhard Keiser bringt mancherlei Neues von Belan Von hervorragendem Wert sind die zusammenfassenden Kapitel über d Geschichte einzelner Verzierungen, des Trillers in der französischen Musi

(S. 67—73), des Trillers im 18. Jahrhundert (S. 119—126), über Passagen und Kadenzen (S. 130—153), die Vorschläge (S. 101—114). Über alles dies und ähnliches kann ich mich hier kurz fassen, da diese Kapitel bei Besprechung des Beyschlag'schen Buches weiter unten vergleichsweise noch häufig herangezogen sind. Mit der Ansicht, daß Heinrich Albert »über die Monodien der Italiener weit hinaus geht« (S. 87), bin ich nicht einverstanden. Ich glaube vielmehr, daß die deutsche Monodie des 17. Jahrhunderts hinter den italienischen Mustern beträchtlich zurückbleibt. Die Belege dafür findet man in meiner soeben erschienenen Bearbeitung des 4. Bandes der Ambros'schen Musikgeschichte, in dem Kapitel: »Monodische Kammermusik bis gegen 1650«.

Der gewichtigste Einwand, den ich gegen das Goldschmidt'sche Buch zu machen habe, richtet sich gegen die Tendenz des Verfassers. Einerseits bestrebt er sich mit dem besten Erfolge, die verwickelten Fragen der Ornamentik zu lösen, andererseits verkleinert er das Ergebnis seiner Untersuchungen durch die Ansicht, die nun wieder gefundene echte Ornamentik habe praktischen Wert »nur insoweit sie sich auch dem musikalischen Empfinden des modernen Hörers eignet.« (S. 3.) Damit ist der Willkür wiederum ein breiter Weg geöffnet. Wer ist denn eigentlich der »moderne Hörer?« Und auch das musikalische Empfinden ändert sich beständig, sowohl beim Einzelnen, wie auch in dem, was man den herrschenden Geschmack einer Epoche nennt. Ganz im Gegenteil, wenn die Forschung die Stileigentümlichkeiten älterer Kunstwerke glücklich gefunden hat, so muß das Bestreben der praktischen Ausführung sein, dem stilvollen Vortrag sich soweit als irgendwie möglich zu nähern. Für die Vortragsweise müssen feste Normen gegeben werden; erst innerhalb dieser soll die Persönlichkeit des Vortragenden sich geltend machen. Gerade darin liegt der Unterschied zwischen Stil und verwildertem Naturalismus. Über diesen Punkt herrschen überhaupt so verworrene Anschauungen, daß eine eingehende Behandlung unserer Stellungnahme älteren Stilprinzipen gegenüber durchaus notwendig wäre. Die Puristen stellen die Forderung, man müsse ein Kunstwerk so aufführen, wie es der Schöpfer seinerzeit unter den günstigsten Umständen hätte tun können. Andere behaupten, es wäre gar nicht möglich sich in die Anschauungen und Empfindungen einer lange vergangenen Epoche zurückzuversetzen, daß jede Epoche sich die Werke der Vergangenheit nur unter ihrem eigenen Gesichtswinkel zurechtlegen könne und auch dürfe. Es wird sogar die Meinung verfochten: »wir vermögen die Kunstwerke der Vergangenheit nur noch entwicklungsgeschichtlich, nicht mehr ästhetisch zu erfassen.« Wie weit zurück erstreckt sich wohl diese Vergangenheit? Vermögen wir Bach noch zu erfassen, Heinrich Schütz dagegen nicht mehr? Oder können wir nur die Werke der Gegenwart erfassen? Auch diese vielleicht nicht? — sind doch so viele große Meister erst von der Nachwelt gewürdigt worden! Oder können wir gar nichts ästhetisch erfassen? Man sieht, zu welchen Absurditäten diese Anschauung führt. Ich halte diese Meinung für eine durchaus unzulängliche. Was echte Kunst ist, d. h. was kunstgemäßer Ausdruck einer starken, reinen Empfindung ist, das ist dem Kunstverständigen immer einleuchtend, so alt es auch sein mag, — wohlgemerkt dem Kunstverständigen, nicht dem »modernen Hörer« oder »uns« schlechthin. Die chinesische und japanische Mal- und Zeichenkunst ist dem Kenner durchaus verständlich und sympathisch, und den Geist eines Madrigals von Marenzio, einer Mo-

tette von Palestrina, einer Arie von Scarlatti, sollte ein Kenner der Musik nicht erfassen können? Wäre es nicht Barbarei, wenn man versuchte in die chinesische Malerei Perspektive hineinzubringen, um diese uralte, uns fremdartige Kunst leichter verständlich zu machen? Nicht weniger Barbarei ist es, ein musikalisches Kunstwerk mit allerlei modernen Retouchen aufzuführen, unter Außerachtlassung wesentlicher Erfordernisse, nur um es »uns« angeblich leichter verständlich zu machen. Der vielzitierte Satz, »jede Epoche hat das Recht auf ihre Auffassung«, bezieht sich nur zu häufig auf die Irrtümer, die jede Epoche aus Unwissenheit macht, und ist zumeist nur eine Beschönigung dieser Unwissenheit. In anderen Künsten ist diese Irrlehre schon längst überwunden, in der Musik spukt sie noch immer. Wie hat man im 17. u. 18. Jahrhundert die antiken Skulpturen restauriert, der »Auffassung« des Zeitalters entsprechend! Heute, wo die Kenntnis des antiken Stils wesentliche Fortschritte gemacht hat, erkennt man wenigstens, wie verfehlt eine solche Restauration auf Glätte und Gefälligkeit hin ist. Ähnlich in der Baukunst. Nur in der Musik ist es anders. Da redet man noch immer von einem reinen Bach- und Händel-Stil, obschon man in Orchesterbehandlung, in Generalbaßausführung, in Vortragsweise und auch in Auszierungen ganz ungeniert phantasievoll verfährt, seine »Auffassung« betätigt, indem man hier hinzufügt, dort hinwegläßt, nach der Maßgabe des eigenen »musikalischen Empfindens«, des angeblich angeborenen »Stilgefühls«.

Glücklicherweise setzt diese seltsame Anschauung Goldschmidt's den Wert seines Buches nicht herab. Man kann sie ruhig streichen, ohne daß davon seine Untersuchungen betroffen würden. Zudem befolgt er seine eigene Maxime gar nicht; die praktischen Vorschläge, die er betreffend die Auszierung Bach'scher und Händel'scher Gesänge macht, entsprechen durchaus den Ergebnissen seiner Untersuchungen über den Stil dieser Meister. Es muß dieser Punkt besonders betont werden, weil bei minder sachkundigen Musikern Mißverständnisse leicht eintreten könnten. Goldschmidt ist zwar ein Gegner der Chrysander-Seiffert'schen Auszierungstheorie, aber vertritt durchaus die Meinung, daß Auszierungen der Sologesänge an der richtigen Stelle als etwas Wesentliches zum Händelstil gehören; nur wünscht er diese Auszierungen nach einem anderen System als Chrysander-Seiffert. Der Streit geht nicht um das »was«, sondern um das »wie«. Beyschlag dagegen will alle Verzierungen aus Händel's Oratorien durchaus verbannt sehen. Schon ist der Fall eingetreten, daß Anhänger Beyschlag's in dieser Frage Goldschmidt als einen Parteigänger Beyschlag's bezeichnen. Diese Annahme ist nicht im mindesten zutreffend. Goldschmidt verlangt sogar bisweilen auch bei Bach eingelegte Kadenzen, obschon Bach die Kadenzen meistens selbst ausschreibt.

Eine bequeme Lektüre ist Goldschmidt's Buch durchaus nicht; es verlangt ein regelrechtes Studium. Ich glaube aber, daß der ungemein verwickelte Gegenstand eine gründliche Darstellung in einfacher, leicht übersichtlicher Form kaum zuläßt. Zur Erleichterung des Studiums hätte ein ausführliches Register wohl gute Dienste geleistet. Auch die Anordnung der Notenbeispiele nach Buchstaben, anstatt nach fortlaufenden Ziffern oder mit Hinweisung auf Seitenzahlen, ist unpraktisch; sie verursacht dem Leser Mühe und Zeitverlust. Den großen Wert des Werkes berühren jedoch diese Ausstellungen nicht. Ich halte Goldschmidt für den berufenen Fachmann auf dem Gebiete der Ornamentik und wünsche ein baldiges Erscheinen des angekündigten

zweiten Bandes der Verzierungslehre, der sich mit der neapolitanischen Schule, mit Mozart und der klassischen Epoche beschäftigen soll.

Adolph Beyschlag's »Die Ornamentik der Musik« tritt mit gewichtiger Unterstützung in die Öffentlichkeit. Das 285 Seiten Groß-Oktav umfassende Buch ist bezeichnet als Supplementband der Sammlung: Urtext klassischer Musikwerke, herausgegeben »auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin«. Um ohne weitere Umschweife zur Sache zu kommen: Ich glaube, die Akademie hat mehr veranlaßt, als sie verantworten kann. Alles in allem erweist sich das Beyschlag'sche Buch, einige Teile ausgenommen, als eine durchaus ungenügende Lösung der Aufgabe. Die Begründung dieser Behauptung folge hier.

Die Anlage zeigt meines Erachtens einen empfindlichen Fehler, indem das Buch vollgepfropft ist von tausenden von Musikbeispielen, der erläuternde Text aber viel zu kurz und bündig ist. Es ist sehr schwer, sich in dieser Fülle von Beispielen ohne die Führung eines erläuternden Textes zurechtzufinden. Vergebens fragt sich der Leser, was diese Menge Beispiele beweisen soll. Dabei geht alles bunt durcheinander; Vokal-, Instrumental-, Solo-, Ensemblemusik sind durcheinander gemengt, als ob diese Unterschiede für die Ausführung ganz gleichgültig wären. Man bleibt ganz im unklaren darüber, womit sich der Autor eigentlich beschäftigen will. Die erste Sorge hätte sein müssen, den Begriff »Ornamentik« zu definieren und abzugrenzen. Davon keine Spur. Nun kann »Ornamentik« vielerlei bedeuten: 1. abkürzende Zeichen für gewisse Tonformeln auszierender Art. 2. ausgeschriebene Verzierungen im engeren Sinne, wie die sogenannten Koloristen des 16. Jahrhunderts sie z. B. in ihren Diminutionen anwenden. 3. ausgeschriebene Melismen, Fiorituren, Tonmalereien, wie sie die Motetten-, Madrigal-, Kantatenliteratur als einen wesentlichen Bestandteil enthält. 4. improvisierte Auszierungen, Kadenzen. Von diesen 4 Klassen sind die erste und vierte die schwierigsten und für den vorliegenden Zweck wichtigsten, die beiden anderen geben keine Rätsel auf, da es sich bei ihnen ja um vollständig in Noten ausgeschriebene Verzierungen handelt. Sie können aber als Anschauungsmaterial. als Beweismittel für die Gepflogenheiten einer gewissen Stilepoche von großem Nutzen sein und sind deswegen bei passender Gelegenheit wohl heranzuziehen.

Von einer Einsicht in das Wesen seines Themas verrät Beyschlag indessen gar nichts. Er springt ganz willkürlich von einer Art Ornamentik auf die andere über, keine erschöpfend, wohl aber den Leser durchaus verwirrend. Entweder man behandelt die eigentliche Ornamentik, die erste und vierte Gattung, mit Benutzung der beiden anderen Gattungen als gelegentliche Beweismittel, oder aber man behandelt alle Gattungen ausführlich. Beyschlag tut weder das eine noch das andere, vermischt vielmehr die Gebiete in einer unklaren, unwissenschaftlichen Weise. Gern möchte er weite Ausblicke über das ganze Gebiet geben, mit der Autorität des Kenners festgegründete Urteile aussprechen, allein seine sehr bescheidenen, durchaus mangelhaften Kenntnisse der gesamten älteren Musik bis spät ins 18. Jahrhundert hinein verhelfen seinen Bemühungen gar zu oft zu einem für den Sachkundigen fast erheiternden Erfolg. Der Widerspruch zwischen dem siegesgewissen Ton des Vortrags und der schwachen sachlichen Begründung ist eben zu groß. Ich könnte mich mit einer kurz gefaßten Ablehnung seines Buches begnügen. Allein der Umstand, daß es sich der weitestgehenden Empfehlung von Seiten der

Königlichen Akademie erfreut, läßt befürchten, daß es in der Schätzung minder sachkundiger Leser einen Rang einnehmen wird, der ihm nicht gebührt. Aus diesem Grunde, und damit anderen Versuchen, das Thema zu behandeln, das Zustandekommen nicht unnötig erschwert werde, habe ich die mühevolle Arbeit auf mich genommen, die Anschauungen Beyschlag's zu widerlegen, wo sie zum Widerspruch auffordern. Dies geschieht leider so oft, daß ich mich bei der Auswahl der zu beanstandenden Stellen beschränken mußte, um nicht mit ungebührlich langen Ausführungen die Geduld des Lesers zu erschöpfen. Es soll gezeigt werden: 1. daß es Herrn Beyschlag an genügend festem geschichtlichen Untergrund fehlt, 2. daß seine Interpretation der Quellen zu lückenhaft, ungenau ist, zu oft in wesentlichen Dingen das Ziel verfehlt.

Nun zum Einzelnen. Zu bemängeln ist schon der Titel: »Die Ornamentik der Musik« soll wohl bedeuten die »Ornamentik in der Musik«. Das erste Kapitel über die Ornamentik bis ins 16. Jahrhundert ist von einer für ein umfassendes Spezialwerk unentschuldbaren summarischen Kürze. Auf S. 3 hätte wohl auch der durchaus auf abkürzenden Zeichen beruhende jüdische Thoravortrag erwähnt werden können, der aus sehr früher Zeit stammend sich durch Tradition bis zum heutigen Tage erhalten hat. Auf S. 4 »vermeidet« Herr Beyschlag durchaus mit Unrecht, »auf die alte, noch unbestimmte Neumenschrift näher einzugehen.« Warum mit einem kühnen Sprung über einen durchaus zur Sache gehörigen Gegenstand sich hinwegsetzen? Die »noch unbestimmte« Neumenschrift ist, was die Interpretation der einzelnen Tonzeichen angeht, durchaus zuverlässig bestimmt. Mit leichter Mühe hätte der Verfasser hier an Stelle seiner nichts beweisenden, überflüssigen Notenbeispiele (S. 4, 5) eine sehr interessante, lehrreiche Tabelle von Neumen-Ornamentzeichen samt deren Auflösung geben können, die er z. B. in der schönen kleinen Solesmer Ausgabe des »Paroissien Romain contenant la messe et l'office« (Rome, Tournai 1903, Desclée, Lefébure & Cie) ganz gebrauchsfertig findet, aber auch schon in einem populären kleinen Handbuche des gregorianischen Gesanges, wie etwa Haberl's »Magister Choralis« (Regensburg, Pustet), ganz zu schweigen von den eingehenden fachwissenschaftlichen Werken, zu denen er als Herausgeber unbedingt hätte Stellung nehmen müssen. Man »vermeidet« ein wichtiges Thema und ist salviert!
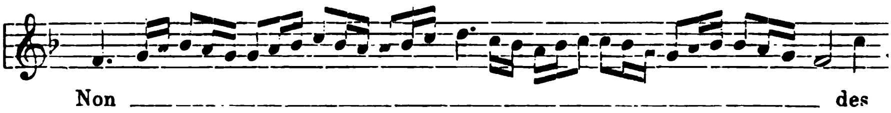
In der Anmerkung 5) zu S. 4 findet sich eine Bemerkung, die auf die Kenntnisse des Verfassers die bedenklichsten Schlüsse ziehen läßt. Da heißt es: »Man prüfe z. B. den »motetus« des trouvère Adam de la Hale (zirka 1240—1287) der sich aus dessen œuvres complètes öfters abgedruckt findet.« Ob wohl der Verfasser eine Vorstellung von diesem »motetus« hat, was er sich wohl unter den œuvres complètes denkt? Diese sind nämlich erst 1872 zusammengestellt worden, und der »motetus« ist im obigen Zusammenhang ein Unsinn, indem er eben nicht eine bestimmte Komposition des Adam ist, sondern soviel bedeutet, wie Gegenstimme, Kontrapunkt. S. 9 heißt es von Josquin de Près, er sei in Diensten des Kaisers Maximilian in Wien gewesen. Gemeint ist wohl Heinrich Isaak, Josquin ist, soviel jetzt bekannt, niemals in Wien gewesen. In der Anmerkung zu S. 10 wird Schlick's »Tabulaturbuch« von J. 1512 eines der frühesten Dokumente der Buchdruckerkunst genannt. Dies stimmt nur sehr ungefähr; schon 1476 arbeitete der deutsche Notendrucker Ulrich Hahn in Rom, Dutzende von

gedruckten Meßbüchern sind vor 1500 bekannt, die Petrucci-Presse stand schon gegen 1500 im Flor, von 1501—9 kennt man Dutzende ihrer Drucke, 1507 druckte Öglin in Augsburg die Oden des Tritonius; also kommt Schlick wohl ein bischen zu spät, um unter den ersten genannt zu werden. Auf S. 12 wird nach Morphy's Ausgabe ein Stück des spanischen Meisters Milan mitgeteilt; es beweist aber gar nichts, denn von Verzierung ist gar keine Rede, es handelt sich um eine typische Lautenbegleitung zu einem schlichten Gesangssolo; die Laute spielt dazu teils Akkorde, teils Passagen, nach Lautenart, die aber durchaus nicht Verzierungen der Melodie sind. Auch hier sind ganz verschiedenartige Dinge mit einander verwechselt, nämlich instrumentale Liedbearbeitung, die einen Vokalsatz ersetzen soll und sich der Auszierungen, Kolorierungen bedient, und Liedbegleitung, die zu einer gesungenen Melodie gespielt wird.

Das zweite Kapitel »Die Blütezeit der Diminution« (S. 14—70) ist wiederum voll von höchst anfechtbaren Behauptungen. Schon der erste Abschnitt belehrt uns (S. 14), »daß die diminuierte Form (ob Vokal- oder Instrumentalmusik gemeint ist, darüber schweigt sich der Autor aus) als die höhere, vollendetere auftrat und daß nur diese künstliche Umschreibung, nie aber das einfache Thema zum Vortrag gelangt.« Herr Beyschlag war wohl dabei und muß es also wissen. Weiterer Beweis für diese interessante, ganz neue überraschende Tatsache wird wiederum »vermieden«. Ein Blick in das Lochheimer Liederbuch, in die Forster'schen und Ott'schen Liedersammlungen genügt, um zu zeigen, daß es eine ganze Klasse schlichter, mehrstimmiger Lieder gibt, die in der Melodieführung auf Koloratur so gut wie ganz verzichten. Ich nenne z. B.[1]) Heinrich Fink's »Ach herzig Herz«, Senfl's »O Elslein, liebes Elslein«, »Mit Lust tritt ich an diesen Tanz«, Leonhard de Langenau's »Drei Laub auf einer Linden« (Tenor). Auf Villanellen, Kanzonetten sei in aller Kürze verwiesen. Ebenso unhaltbar ist der folgende Satz: »Da ferner zu jener Zeit« — die nähere Bestimmung »jener« Zeit ist wiederum vermieden, sie schwankt zwischen 1300 und 1600, als ob ein Jahrhundert mehr oder weniger ganz gleichgültig wäre — »alle Vokalkompositionen, wenn auch nicht immer für Chor, so doch stets für Mehrstimmigkeit berechnet waren, so suchte man Solovorträge dadurch zu ermöglichen, daß der betreffende Künstler die ihm zusagende Partie (eventuell die Mittelstimme eines Madrigals) reichverziert vortrug, während die übrigen Stimmen einfach oder doch weniger verschnörkelt ausgeführt wurden.« Welch gründliche Kenntnis der Materie zeigt sich darin, daß der Verfasser hier das Vorhandensein eigentlicher Soli in »jener« Zeit ganz bestimmt verneint, dagegen zwei Seiten vorher (S. 12) ein unverfälschtes Solo aus eben jener Zeit als Beispiel abdruckt! (Milan's schon genannte Romanze, S. 12). Der Verfasser hat offenbar keine Ahnung von der in den letzten Jahren bewiesenen Tatsache, daß der kunstvolle Sologesang vom 13. Jahrhundert an mindestens sich nachweisen läßt; die Forschungen Riemann's, Wolf's, die Menge alter bildlicher Darstellungen bieten die Belege. Auf S. 15 wird mit derselben Sicherheit und Zuversicht, die alle Erklärungen des Verfassers auszeichnet, die Behauptung aufgestellt, in den mehr als »2000 Werken« Lasso's sei »nichts enthalten, was einer Diminution oder einer Diminutionsformel im

1) Aus der von mir bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Sammlung »Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister«.

entferntesten ähnelt.« Herr Beyschlag hat natürlich die 2000 Werke Lasso's alle genau durchgesehen und weiß Bescheid. Ein paar Kleinigkeiten hat er übersehen, das kann ja leicht vorkommen, z. B. Nr. 596 des magnum opus, das folgendermaßen beginnt:



(die Notenwerte genau nach dem Original, nicht verkleinert), ähnlich gehalten ist Nr. 600 *In hora ultima.* Ähnlicher Beispiele aus Lasso's Werken ließe sich unschwer eine ganze Reihe bringen. Auf S. 16 findet sich das erste wirklich Brauchbare, nämlich die Zusammenstellung der Diminutionsmaximen aus den Werken verschiedener Schriftsteller. Nur gegen Absatz 9 möchte ich Einspruch erheben: »Man darf selbst im Chor kolorieren, obschon dies nicht ohne Mißklänge abgehen kann.« Aus Hermann Fink's Text, der dieser Vorschrift zu Grunde liegt (S. 26), geht im Gegenteil hervor, »daß Koloraturen in Chören nicht ohne Mißtöne eingeflochten werden können,« ausdrücklich wird zudem noch gesagt, daß zwar »alle Stimmen mit Koloraturen versehen werden können«, aber die Koloraturen »nicht in allen Stimmen zugleich« klingen sollen: d. h. man darf nach Fink im Chor nicht kolorieren, nur einzelne Stimmen werden ausgeschmückt. Auf S. 16, Fußnote, hätte wohl auch erwähnt werden können, daß die umfangreiche Liste der Verzierungsliteratur erst durch die Forschungen von Hugo Goldschmidt und Max Kuhn ermöglicht worden ist. Der unerfahrene Leser könnte sie sonst Herrn Beyschlag zu Gute rechnen; dieser ist daran aber ganz unbeteiligt und macht sofort Fehler, sowie er sich einen Schritt von den bewährten Führern trennt, indem er die Diminutionskunst als eine »italienische« bezeichnet (S. 16, Fußnote), während doch auch Niederländer, Deutsche (H. Finck, Coclicus), Spanier (Ortiz) stark daran beteiligt sind. Es folgen 10 Seiten Musikbeispiele. Aus der ziemlich zusammenhanglosen Anhäufung der Beispiele ist allerdings kaum klug zu werden, auch die textlichen Erläuterungen (S. 26 bis 30) geben von der Sache keinen genügenden Begriff. Es ist eben alles nur Rohmaterial, das richtig zu verarbeiten der Verfasser nicht imstande gewesen ist. Man vergleiche z. B. mit dieser ganz oberflächlichen, ungenügenden Darstellung der italienischen Gesangsmanieren gegen 1600 Goldschmidt's eingehende, klare Darstellung, in seinem Buch: »Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«. Dieses Buch scheint Beyschlag ganz unbekannt zu sein, er erwähnt es nie, obschon er viel daraus hätte lernen können. Auch in den Notenbeispielen S. 33—50 finden sich ganz überraschende Merkwürdigkeiten. Kompositionen von Merulo, Palestrina, Gabrieli, Caccini, Monteverdi u. a. werden hier teilweise oder ganz veröffentlicht. Quellenangaben, die Beyschlag überhaupt als einen überflüssigen Luxus zu betrachten scheint, fehlen auch hier ganz. S. 41 ff. wird eine Arie aus Caccini's »Il rapimento di Cefalo« mitgeteilt mit den Verzierungen der Sänger Pallontrotti, Peri, Rasi. Vergleicht man die Originalausgabe v. J. 1607 mit diesem Abdruck, so findet man, daß Herr Beyschlag zwei ganz verschiedene Stücke als eine Arie mitteilt: infolge dieses ganz groben Mißgriffs fallen natürlich alle seine Folgerungen ins Wasser. Er weiß auch nichts davon, daß

eine der beliebtesten monodischen Formen die melodische Variation über feststehendem oder nur geringfügig verändertem Baß war, daß es sich hier eben um diese Art der Variation handelt, durchaus nicht um Verzierungen derselben Melodie. S. 44 wird ein Bruchstück aus einer Messe des G. Gabrieli mitgeteilt, als Solo mit vierstimmiger Instrumentalbegleitung. Natürlich fehlt Quellenangabe, so daß es schwer wird zu kontrollieren, wie es sich mit dieser bei Gabrieli durchaus überraschenden Solobehandlung verhält. Ich vermute auch hier ein Mißverständnis Beyschlag's, es handelt sich wohl um einen fünf- oder sechsstimmigen Vokalsatz mit einer ausgezierten Stimme. Die Anmerkung zu S. 50 bringt fett gedruckt als besonders wichtige Mitteilung den Satz: »doch ist es dem Ziergesang zu keiner Zeit gelungen, die schlichte, notengetreue Ausführung gänzlich aus der Musikpraxis zu verdrängen.« Wie verträgt sich damit die Behauptung (S. 14), daß »sämtliche Kompositionen, weltliche, wie geistliche der Diminution unterworfen waren,« daß »nur diese künstliche Umschreibung, nie aber das einfache Thema zum Vortrag gelangte?«

Das erste Kapitel des zweiten Abschnitts (S. 58—61) ist für jeden, der mit dem Gegenstand der Untersuchung einigermaßen vertraut ist, eine reine Karikatur. Auf vier Seiten (von denen die Hälfte durch Notenbeispiele eingenommen wird) ist die gesamte Vokalmusik aller Nationen, Kantate, Lied, Motette, Oper, Oratorium von 1600 bis zu Bach und Händel erledigt! Man vergleiche wiederum damit die gewissenhafte, systematische gründliche Darstellung Goldschmidt's, der für den nämlichen Gegenstand gegen 90 Druckseiten keinerlei überflüssiger Erklärungen zu machen hat, zu denen noch 73 Seiten wohlgewählter, interessanter und lehrreicher Musikbeispiele kommen! Dazu bei Beyschlag wiederum die Fülle schiefer Anschauungen. Klassisch geradezu mutet der Ausspruch über Carissimi an (S. 59): »Koloraturen verwendet er angemessen und vorzugsweise um Jubel- oder Zornesausbrüche zu illustrieren, andererseits bedient er sich ihrer auch um Salomo's Weisheit leuchten zu lassen und um Jephta auf den Tod vorzubereiten.« Hier leuchtet wenigstens Salomo's Weisheit, wenn schon nicht die des Verfassers. Nach Beyschlag ist Carissimi der »erste bedeutende Komponist und Theoretiker, welcher uns auf unserem Wege entgegentritt.« Auf diesem Holzwege sind allerdings die Monteverdi, Cavalli, Cesti nicht sichtbar geworden. Auch das wird stillschweigend übergangen, daß schon seit Jahrhunderten in Motette und Madrigal die Koloratur ein sehr bedeutsames Ausdrucksmittel gewesen ist, daß die Tonmalerei in üppigem Flor stand: Carissimi brauchte nicht erst eine Erbschaft zu entdecken, die seit vielleicht 300 Jahren von seinen Vorfahren war angehäuft worden. Ein ganzes, reichhaltiges Kapitel hätte der Koloratur als Ausdrucksmittel gewidmet sein müssen, so wichtig und reich ist das Thema. Für Beyschlag kommen aber als Koloraturen nur Schnörkel, »Diminutionen« in Betracht. Ein echt dilettantisches Urteil ziert die folgende S. 60: »Viel innerlicher als seine Zeitgenossen verwendet Heinrich Schütz, ein Schüler Gabrieli's die Koloratur.« Der Verfasser kennt natürlich alle Zeitgenossen mindestens so gut wie seinen Schütz, von dem er ein Beispiel von 8 Takten als einzigen Beweis seiner Behauptung beibringt. Dieses Beispiel stammt von Seite 1 des ersten Bandes der Gesamtausgabe! Wie sorgsam gewählt! Vier Zeilen Text über Keiser und Leonardo Leo schließen diese großartige Übersicht über die Verzierungen in der Gesangsmusik von etwa 1600—1740 ab. Mit 11 Takten von Carissimi, 8 Takten

von Schütz, 10 Takten von Keiser, 4 Takten von Leo ist diese Zeit d glänzendsten Gesangsvirtuosität für Herrn Beyschlag genügend geklärt.

Etwas brauchbarer ist das zweite Kapitel über die Organisten und Kl vieristen des 17. Jahrhunderts (S. 61—70), weil es wenigstens frei ist v groben Fehlern. Ein typisches Beispiel für Beyschlag's Behandlung d Thema's bieten die sieben Zeilen Text über Froberger (S. 63); hier werd die folgenden Manieren bei Froberger angegeben: t, tr, ~, ~~, ∾, /, \, | Angenommen es spielte ein Organist Stücke von Froberger: er findet d angegebenen Verzierungen, schlägt bei Beyschlag nach und findet nach einig Mühe (Register, das eigentlich unentbehrlich wäre, fehlt) auf S. 61 unt Froberger dieselben Zeichen, lugt aber vergeblich nach einer Erklärung a und ist so klug als wie zuvor. Wer sich die Mühe nicht verdrießen läß in dem ganz unübersichtlichen Buch dennoch weiter herumzutappen, wi an ganz verschiedenen Stellen wiederum dieselben Zeichen finden, manchm ohne, manchmal mit ausgeschriebener Auflösung, die aber je nach Zeit u Schule für dasselbe Zeichen oft verschieden ist. Endresultat gleich Nu Das Buch läßt hier wie an vielen anderen Stellen durchaus im Stich. I wäre so einfach gewesen, durch eine kurze Fußnote auf die Seite des Buch zu verweisen, die eine brauchbare Erklärung bringt. Solcher orientierend Fußnoten mit Seitenzahlen enthält das ganze Buch vier, auf S. 7, S. 3 S. 72, S. 249. Ihrer zweihundert wären kaum zu viel gewesen, um die nöti Klarheit zu verbreiten. An dem Kapitel über die französischen Klavierist war nicht viel zu verderben, da fast alle diese Meister ihren Werken se genaue Verzierungstabellen mit Auflösungen beigaben, die man nur abz drucken brauchte (S. 70—84). Auch hier jedoch ist Vorsicht am Plat sowie Beyschlag mit eigenen Urteilen auftritt. S. 76 z. B. heißt es üb Lully: »Da dieser aber sein Hauptaugenmerk auf sinnvolle Deklamati richtete, trat die Ornamentik demgegenüber zurück.« Wiederum vergleic man Goldschmidt's Buch, der über »Lully's Ornamentik« ein sehr lesenswert kleines Kapitel schreibt (S. 76—78, Musikbeispiele S. 47—49), aus de hervorgeht, daß Beyschlag's Annahme durchaus nicht zutreffend ist. Es fol ein kurzer Abschnitt über die Italiener des 18. Jahrhunderts, wiederum v summarischer Kürze (S. 84—87). Über Vorschläge bei Domenico Scarlat heißt es (S. 84): »Der Ausführende behandele die Vorschläge überwiege als kurze.« Auf die Frage: warum? bleibt der Verfasser jede Antwo schuldig. Es ist aber in einem wissenschaftlichen Werk nicht zulässig, ei fach Vorschriften zu erlassen, ohne sie zu begründen. In die Verurteilu der sogenannten »acciaccature« (S. 85) möchte ich nicht einstimmen; s sind manchmal von recht pikanter harmonischer Wirkung, es kommt nur a die geschickte Ausführung an. Sehr leicht macht sich Beyschlag die Arbe bei der Besprechung des wichtigen Buches von Tosi: »Opinioni de cantori .. (S. 86 f.) Obschon er es »klassisches Werk über die alt-italienische Gesang kunst« nennt, obschon darin »eine ausführliche Abhandlung über die Vo schläge zum erstenmal vorkommt«, findet Herr Beyschlag es für richtig, üb alle diese Dinge einfach hinwegzugehen: »doch beruhen Tosi's Untersuchung (wo Vorschläge anzubringen seien und wo nicht) auf so veralteten A schauungen, daß wir sie ohne Bedenken übergehen können«. Dies muß d Leser Herrn Beyschlag aufs Wort glauben, Beweis dafür wird nicht i mindesten erbracht. Gerade dies ist der Kernpunkt der ganzen Frage: »w die Vorschläge anzubringen seien, wo nicht«, gerade hier wäre ausführlic

Mitteilung und Kritik von Tosi's Darlegungen unbedingt erforderlich. Auch hier vergleiche man Goldschmidt's sorgsame Behandlung der Vorschlagsfrage (S. 95 ff., besonders S. 101—115 seines Buches, samt zahlreichen Notenbeispielen im Anhang) mit Beyschlag's 4 Zeilen (S. 86) wozu dann weiterhin verstreut Bemerkungen über den Vorhalt kommen, (S. 103—105, 145, 152, 154, 162 und an einigen anderen Stellen): anstatt dies alles zu einer erschöpfenden Abhandlung über den Vorschlag zu vereinigen, zerstreut Beyschlag seine Notizen an zwanzig Stellen, mit dem Ergebnis, daß es für den Leser überhaupt unmöglich wird (zumal beim Fehlen von Register und Hinweisungen auf zusammengehöriges), vom Wesen und der richtigen Verwendung der Vorschläge eine klare Anschauung zu gewinnen. Zudem wird hier wiederum vokaler und instrumentaler Stil in einen Topf geworfen, obschon »der vokale Stil dem instrumentalen gegenüber gerade hier besonders selbständig ist« (Goldschmidt S. 115). Kapitel 5 über die deutschen Theoretiker ist eine oberflächliche, gänzlich kritiklose Zusammenstellung einiger Zitate ohne Beweiskraft (S. 87—92). Die 6 Zeilen über Heinrich Fuhrmann (S. 87) berichten, daß Fuhrmann »den Trilleranfang mit der Hauptnote lehrt«. Goldschmidt beweist ausführlich in seinen zwei Seiten über Fuhrmann (S. 83—85), daß dieser Schriftsteller in der »Gestaltung seiner Triller eine vollständige Verkennung aller in der Praxis und Theorie geübten Gesetze bezeugt«, daß seine Anschauungen verworren, unklar, darum für uns von sehr zweifelhafter Bedeutung sind. Solche kritische Untersuchungen sind doch wichtig, sie geben der Behandlung erst Wert. Beyschlag vermeidet sie grundsätzlich und begnügt sich zumeist mit dem bloßen Ausschreiben alter Autoren. Janowska's »Clavis ad thesaurum magnae artis musicae« enthält nach Beyschlag »viel Beherzigenswertes« (S. 95). Darüber Näheres zu erfahren, hätte also den Leser interessieren müssen: aber Beyschlag erledigt diesen Schriftsteller in 9 Zeilen; Goldschmidt's $1^1/_2$ Seiten über Janowska geben einen guten Begriff seiner Lehre (S. 81—83). Auf S. 98, 99 folgt endlich die erste Zusammenfassung, die zu praktischem Ergebnis führt: »der Stand der Ornamentik unmittelbar vor dem Auftreten Bach's und Händel's« betitelt sich dieser Abschnitt. Er ist leider durchaus ungenügend, enthält aber wenigstens, soweit er in den Gegenstand eindringt, keine groben Fehler. Man vergleiche auch hier Beyschlag's 15 Zeilen über den Triller (S. 98 f.) mit Goldschmidt's $10^1/_2$ Seiten (S. 69—72, 119—126), die eine ziemlich erschöpfende Übersicht geben.

Der zweite Hauptteil: »Die neuere Ornamentik« beginnt mit einer Einleitung: »Spezialgeschichte der Vorschläge«. Sehr richtig heißt es hier (S. 103): »Um einige Klärung in die verfahrene Angelegenheit zu bringen, sehen wir uns genötigt, den Werdegang des Ornaments im Zusammenhang zu beleuchten«. — Hätte der Verfasser diesen Satz doch nur als Leitsatz beherzigt, sein ganzes Buch daraufhin angelegt, so hätte diese leider ganz »verfahrene Angelegenheit« einige »Klärung« erfahren können! Gerade auf die »Beleuchtung der Dinge im Zusammenhang« kommt es an; er braucht sich nicht erst quasi zu entschuldigen dafür, daß er »genötigt« ist, die Sache richtig zu behandeln. Welch naive Auffassung des wissenschaftlichen Problems! Zu den für uns wichtigsten Teilen der Verzierungslehre gehört das Kapitel »Händel« (S. 106—118). Bald zu Anfang findet sich der lapidare Satz: »Die vorhergehenden Kapitel haben uns darüber aufgeklärt, daß Vorschläge zu jener Zeit überwiegend als kurze galten, und selbst-

verständlich bilden die Appoggiaturen Händel's (und Bach's) hiervon keine Ausnahme«. Ich bedaure, auch hier nicht mit einstimmen zu können. Die vorhergehenden Kapitel haben uns durchaus nicht »aufgeklärt«, sondern im höchsten Maße verwirrt, und selbst wenn sie uns aufgeklärt hätten, so ist dies noch kein Beweis für das »selbstverständlich« bei Händel und Bach. Die Sache ist durchaus nicht so kurz und bündig erledigt, sondern selbst bei Bach, der, was die Verzierungen angeht, ganz ungewöhnlich genau schreibt, ergeben sich noch recht viele zweifelhafte Fälle, von denen jeder für sich eine wohlüberlegte Entscheidung verlangt, vgl. darüber Goldschmidt's eingehende Analyse der Matthäus- und Johannespassion S. 182—206, die sowohl lange als auch kurze Vorschläge bei Bach anerkennt: ebenso bei Händel, s. Analyse des Samson und Josua, S. 157—180. Auch Schweitzer läßt, bei Bach wenigstens, lange wie kurze Vorschläge gelten und verlangt für jeden einzelnen Fall besondere Entscheidung [1].

Eine Frage, die gegenwärtig viel umstritten wird, ist die nach improvisierten Verzierungen bei Händel. Das Thema verlangt so gründliche Erörterung, daß es hier nur gestreift werden kann. Beyschlag stellt sich durchaus gegen die Chrysander-Seiffert'sche Methode der Auszierung. Diese Stellungnahme will ich ihm keineswegs verübeln: wenn ihm Händel ohne Verzierungen besser gefällt, so ist das sein Privatvergnügen. Wohl aber protestiere ich aufs schärfste gegen die Art und Weise, wie er seine Ansicht dem Leser aufzwingen will. Von stichhaltigen Beweisen bringt er nicht einen Schatten bei, desto kühner sind seine Behauptungen. Welch anmaßender Ton liegt in Sätzen wie (S. 118): »Ohne Händel die puristische Anschauungsweise unserer Zeit unterschieben zu wollen, behaupten wir, daß er in seiner Oratorienperiode nennenswerte willkürliche Auszierungen höchstens in Zwangslagen geduldet hat«. »Uns gilt die Fassung als maßgebend, in welcher der Meister seine Werke .... der Nachwelt hinterlassen hat«. Die Stütze dieser Behauptungen bildet der Satz: »Man sang, wie zu allen Zeiten, auch damals nicht selten schlicht, notengetreu!« Wie überraschend! Ein Zitat aus Beer's musikalischen Diskursen v. J. 1719, das sich gegen die Verbrämungen ausspricht, hat keine Beweiskraft, weil Beer sich in diesem ganzen Kapitel so unklar ausdrückt, daß man nicht weiß, ob er von Chor- oder Sologesang redet, sich gegen die Komponisten oder gegen die Sänger wendet. Ebenso lahm ist die Ausflucht zu den ästhetischen Gründen: gleich der von Bassano durch Diminutionen verdorbenen Motette Palestrina's (ganz meine Ansicht) sei auch die Verzierung Händel'scher Stücke verwerflich. Daß es einen kleinen Unterschied ausmacht, ob ein polyphones oder ein Solostück verziert wird, ignoriert oder verschweigt Beyschlag. Wenn Tosi-Agricola jedoch von den Verzierungen der Solostücke als etwas ganz selbstverständlichem, allgemein geübtem redet, so druckt Beyschlag ohne jeden Kommentar ganz unbefangen diese wichtige Stelle ab (S. 87), ohne zu merken, daß er die stärkste Waffe gegen seine eigenen so zuversichtlichen Behauptungen in Sachen Händel's dadurch seinem Kritiker in die Hand legt.

Wie ungereimt ist überhaupt dieser leidenschaftliche Protest gegen die Kadenzen in Händel'schen Arien. Zu den Instrumentalkonzerten von Beethoven und Mozart z. B. haben Hummel, Beethoven, Reinecke, Bülow, Joachim und viele andere Kadenzen geschrieben. Warum entsetzt sich Herr Beyschlag nicht über diese Kadenzen? Oder ist es etwas minder Verwerf-

1) Joh. Seb. Bach von Schweitzer. S. 322f.

liches, wenn ein Virtuose, und sei es selbst ein Joachim, einem Beethoven ins Wort redet, als wenn ein Sänger an Händel seine Künste versucht? Wer das eine gelten läßt, darf ohne besonderen Grund nicht das andere verwerfen. Zugegeben, daß manch ein Gesangsvirtuos eine Händel'sche Arie geschmacklos mag behandelt haben, aber hat es nicht auch Gesangskünstler gegeben, die in ihrem Fache sich einem Joachim zur Seite stellen lassen? Was berechtigt uns denn zu der Annahme, daß alle Sänger und Sängerinnen des 18. Jahrhunderts eine Horde von ungebildeten, unkünstlerisch empfindenden, geist- und geschmacklosen, aufgeblasenen Virtuosen waren? Es ist bis jetzt von niemand ein stichhaltiger Grund gegen die Zulässigkeit von Kadenzen bei Händel vorgebracht worden, wohl aber ist sicher bewiesen, daß die italienische Praxis, an die Händel sein ganzes Leben hindurch sich gehalten hat, auf solche eingelegte Kadenzen ebenso rechnet, wie das Instrumentalkonzert der Wiener Klassiker. Man liebte eben damals das abgekürzte Verfahren; es zieht sich durch die gesamte Kompositionstechnik des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Orchesterpartituren sind, was die Instrumentierung angeht, nicht entfernt so sorgfältig ausgearbeitet wie die unsrigen — man rechnete eben mit einer feststehenden Praxis der Orchesterbehandlung, für die ein paar Andeutungen genügten, deren Sinn wir jetzt nach dem Erlöschen der Tradition mühsam wieder erforschen müssen. Die Instrumentalbegleitungen sind nicht annähernd so genau wie die unsrigen, in denen jede Note festgelegt ist; damals schrieb man einfach einen Generalbaß, den der gebildete Organist oder Cembalist gemäß seiner praktischen Erfahrung zu einer vollstimmigen Begleitung auszuarbeiten verstand. Man begnügte sich mit sehr wenigen Vortragszeichen, entgegen der Unmenge, mit der unsre Komponisten das Papier bedecken, weil man eben auch in betreff der dynamischen Schattierungen auf bestimmte Normen rechnete — man möge sie nach Belieben Manieren nennen. Ganz ähnlich verließ die italienische Schule sich auch in betreff der Auszierungen auf die praktische Erfahrung des Sängers, von dem nicht erwartet wurde, daß er sich in wilden Phantasien erging, sondern daß er nach einem im großen und ganzen bestimmten Herkommen sich betätige. Warum sollte Händel dem Sänger verweigern, was er dem Dirigenten, dem Organisten und Cembalisten erlaubte? Warum brauchen wir Händel'scher zu sein als Händel? Es gibt freilich eine ganze Klasse von Musikern — Herr Beyschlag scheint zu ihr zu gehören — die alle diese Dinge ablehnt, die sich nur an das geschriebene Notenbild hält, weder von stilgemäßer Instrumentierung, noch von stilgemäßer Generalbaßbehandlung, von stilvollem Vortrag in der Nuancierung etwas wissen will. Selbstverständlich werfen diese Kenner die Verzierungen und Kadenzen auch mit zur Tür hinaus. Ihnen gilt eben als »stilvoll«, was ohne Mühe zu bewältigen ist; geistige Trägheit spricht hier viel mit. Wie viel einfacher und leichter eine Händel'sche Partitur glatt herunterzuspielen, als sich mit allerhand gelehrtem Kram zu plagen, den wirklich zu bewältigen allerdings nicht jedermanns Sache ist! Wer sich nie die Mühe gegeben hat, in diese Dinge einzudringen, der protestiert einfach und hat auf seiner Seite alle diejenigen, die von der Sache ebensowenig verstehen. Mit solchen Gegnern ist nicht zu streiten. Schließlich gibt es noch Leute, die zwar anerkennen, daß die oben genannten Dinge in der italienischen Praxis gang und gäbe waren, auch die Verzierungen, die aber trotzdem sagen: wir lehnen sie ab, weil sie uns nicht gefallen. Wer diesen

Standpunkt einnimmt, bekennt sich als einen Dilettanten, der sich Händel nach seinem persönlichen Geschmack zubereitet, gleichsam mit bloßem Wasser gekocht, wie englisches Gemüse; aber zu einem Verteidiger des Händelstils darf er sich nicht aufwerfen. Um in Kürze die meiner Überzeugung nach einzige haltbare Stellungnahme festzulegen: Einspruch zu erheben ist nicht gegen die Auszierungen überhaupt, sondern nur gegen die schlechten. Es ist unlogisch eine Sache zu verbieten, weil Unverständige mit ihr Unfug treiben könnten. Man könnte mit demselben Recht das Feuer verbieten, oder das Klavier, weil so viele Stümper sich in Konzerten hören lassen.

Eine etwas verunglückte Beweismethode Beyschlag's besteht auch darin, daß er emsig nach Aussprüchen von Komponisten sucht, die sich gegen willkürliche Verzierungen ausgesprochen haben. Er bringt schließlich an verschiedenen Stellen seines Buches eine großartige Auslese von acht Namen zusammen, die sich auf die Zeit von 1500—1750 verteilen sollen, nämlich Josquin, Caccini, M. da Gagliano, E. de Cavalieri, Bardi, Viadana, Hammerschmidt, Buxtehude, (Händel ist wohl zu seinem Bedauern nicht darunter); indes, recht besehen, beweisen alle diese Stellen nicht mehr, als daß eben die Komponisten nicht alle einer Meinung waren betreffend das, was man den Sängern und Spielern zumuten durfte, wohl gemäß den zufälligen Erfahrungen des einzelnen. Die meisten der angeführten Aussprüche scheiden überhaupt aus, wie Gagliano (S. 58), der Auszierungen nur da unterlassen haben will, »wo das Stück es nicht verlangt«, der also zugesteht, daß manche Stellen eine Auszierung verlangen; Josquin und Bardi beziehen sich nur auf die mehrstimmige Ensemblemusik, nicht auf den Sologesang. Beyschlag's Zitat aus Caccini's »nuove musiche« (S. 27) ist durchaus ungenau, sogar falsch, weil er Sätze zusammenstellt, die bei Caccini durch weite Strecken getrennt sind, weil er die Reihenfolge verändert. Überdies versteht Beyschlag gar nicht, was Caccini sagt, denn Caccini spricht sich durchaus nicht gegen die passagi überhaupt aus, sondern nur gegen die Passagen im pathetischen Stil, dagegen gestattet er sie »in quelle musiche meno affettuose«, d. h. bei weniger affektvollen Stellen. Welch Zutrauen kann der sachkundige Leser zu einem Schriftsteller haben, der solche Proben von Quellenverdrehung bietet, wie Beyschlag hier und noch an manch anderer Stelle!! Die Mitteilung betreffend Cavalieri zu kontrollieren, fehlen mir im Augeblick die nötigen Quellen. Buxtehude's Verwahrung richtet sich nur gegen die Orchestermusiker. Hammerschmidt verbittet sich ausgedehnte Verzierungen, läßt aber wenigstens »einige liebliche Triller zu«. Die oben genannten Namen schrumpfen also im besten Falle auf zwei unbedingte Gegner der Verzierung zusammen; Viadana und Cavalieri (vielleicht), eine etwas schwache Stütze für die Behauptung, zu Händel's Zeiten habe »die Befehdung der Diminutionspraxis durch die Komponisten« »bereits ein Jahrhundert gewährt«. Dieser Beweis von der Überflüssigkeit der Koloraturen, der sich auf Proteste der Komponisten gründet, ist aber noch in anderer Hinsicht verfehlt. Herr Beyschlag weiß nämlich nichts davon, oder verschweigt es, daß man auch eine ganze Reihe von gegenteiligen Äußerungen anführen kann. Ich nenne ihm hier nur J. H. Schein, der in der Vorrede zu seinen »diletti pastorali« es als seine Gewohnheit angibt, »je bisweilen ein klein Leufflein oder Schleifflein zu inserieren«. Daß er diese Auszierungen selbst notiert, geschieht »nicht ... als ob ich nicht

wüßte, daß einem Compositor den Gesang zu komponieren, einem cantor aber denselben zierlich zu passagionieren eigentlich zustände: Sondern weil die jetzo gebräuchliche anmuthige manier zu singen ingemein noch nicht sonderlich bekannt«. Auch in den Vorreden vieler Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts wird die Hinzufügung von Manieren und Verzierungen direkt verlangt; ausgenommen sind nur zwei Fälle a) wenn das Lied sehr schlicht ist, b) wenn der Komponist Manieren und Verzierungen selbst ausgeschrieben hat, wie z. B. Schein in dem obengenannten Werke. Als angeblichen Beweis für die »bescheidene« Verzierungsweise Händel's selbst in einer italienischen Kantate teilt Beyschlag (S. 117) Händel's autographe Verzierungen zur Kantate »Dolce pur d'amor l'affanno« mit. Da er aber selbst bei dieser »großen Seltenheit« jegliche Quellenangabe vermeidet, so ist eine Kontrolle sehr erschwert; ohne Kontrolle hat jedoch für mich keine wesentliche Versicherung Beyschlag's Gewicht, nach den merkwürdigen Erfahrungen, die ich mit seiner Quellenbehandlung gemacht habe.

Man kann wohl streiten über die Art und Weise, wie Auszierungen und Kadenzen bei Händel zu behandeln seien, jedoch sie, wie Beyschlag tut, als unwesentlich bei Seite zu schieben, geht nach dem heutigen Stande des Wissens nicht mehr an. Wer es tut, zeichnet sich selbst als einen Unwissenden in diesen Dingen, dessen Ausführungen kein Gewicht haben, mögen sie noch so pathetisch sein. Ich empfehle Herrn Beyschlag zur Vermehrung seiner höchst mangelhaften Kenntnisse zunächst ein wirklich gründliches Studium von Tosi, dann Partituren von Opern des 17. und 18. Jahrhunderts, Scarlatti, Keiser, Telemann, Händel, außerdem Lektüre von Goldschmidt's Buch, das sich an Dutzenden von Stellen sehr eingehend mit der Geschichte der ornamentalen Kadenzen abgibt und die Quellen nachweist, schließlich eine ganze Reihe von Artikeln zur Sache in den Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft von Seiffert, Goldschmidt, Wustmann. Überhaupt ignoriert Beyschlag eines der wichtigsten Kapitel der Ornamentik, die verzierte Kadenz in seinem Buch so gut wie ganz — ein schwerwiegender, unentschuldbarer Mangel.

Recht kurios mutet (S. 116) die Bemerkung an, Händel habe die »Gesangspartieen in der italienischen Manier aufnotiert, wie diese uns durch Telemann überliefert ist!« Wo? möchte der minder erfahrene Leser wohl gern erfahren. Um die italienische Manier kennen zu lernen, wird man wohl erst zu den maßgebenden Italienern gehen, nicht zu Telemann. Schließlich beweist (S. 117) der Ausfall gegen die Verzierungen in Chrysander-Seiffert's Messias-Klavierauszug gar nichts. Selbst wenn Beyschlag Recht haben sollte mit der Bemerkung, die angeführten Verzierungen stammen nicht von Händel selbst, so schließt dies gar nicht aus, daß unter Händel selbst andere Verzierungen gesungen wurden. Die ganze Beweisführung in diesem Händel-Kapitel ist sachlich unhaltbar, zudem unlogisch, schriftstellerisch ungeschickt. Sie hätte gar nicht schlimmer ausfallen können.

Das nächste Kapitel über J. S. Bach beginnt mit dem Satze: »Während mit Händel die Diminutionsperiode abstarb ....« (S. 119). Mit nichten. Hasse, Graun, Jomelli, Traetta, die ganze neapolitanische Schule rechnen stark mit improvisierten Verzierungen, noch Jahrzehnte nach Händel's Tode, sogar Gluck verschmähte sie selbst in seinen Reformopern an manchen Stellen nicht. Daß Beyschlag in betreff der vorwiegend kurzen

Vorschläge bei Bach nicht ganz das Richtige trifft, ist schon erwähnt worden. Auch seine Ansicht, Bach's Rezitativ sei »buchstäblich zu nehmen, d. h. ohne Telemann'sche Lizenzen« (S. 143), wird von Kennern, wie Spitta, Goldschmidt, Schweitzer [1]) nicht bestätigt. Beyschlag bringt für seine gegenteilige Ansicht keinerlei Beweis, außer der Tatsache, daß Bach seine Rezitative ungewöhnlich genau notiert. Dies schließt aber durchaus nicht aus, daß bei den Schlußfällen der Rezitative die üblichen Appoggiaturen einzufügen seien. Den sehr plausiblen Grund für diese Lizenz gibt Schweitzer: »Es handelt sich . . . einfach um die drei bei einer vokalen Kadenz in Frage kommenden Vorschläge. Man notierte sie nicht, wie die gewöhnlichen, sondern ließ sie ganz aus, damit der Organist oder Cembalist, der die Singstimme ganz oder teilweise über seiner Bezifferung stehen hatte, beim Anschlagen des Schlußakkordes durch den Vorhalt nicht irre gemacht wurde«. Es ist neuerdings darauf hingewiesen worden, daß sogar Bach'schen Orgelwerken bisweilen improvisierte Verzierungen zukommen [2]).

In der Ansicht, daß Bach'sche Werke keinerlei hinzugefügte Verzierungen vertragen, geht Beyschlag entschieden zu weit. Spitta (II, 152) und Goldschmidt (S. 153) vertreten die Ansicht, daß Bach Zierkadenzen zuläßt an jenen Schlüssen, wo die Instrumente pausieren und der continuo allein verwendet wird.

Bei dem Abschnitt über Tartini (S. 145—147) läßt sich Beyschlag die wertvollen Mitteilungen A. Schering's [3]) entgehen, die ein anderes, sehr wichtiges Thema berühren, das Beyschlag in seinem Buch gänzlich außer acht läßt. Insbesondere die Geiger und Cellisten hätte es interessiert, zuverlässige Belehrung zu erhalten über die Art, wie man in Stücken von Händel, Corelli, Vivaldi, Nardini, Tartini, Porpora u. v. a. die Auszierungen, Umspielungen der Melodie, Kadenzen anzubringen habe, auf die nun einmal der Komponist gerechnet hat. Wenn Beyschlag auch (S. 146, 147) zwei Notenbeispiele mit Kadenz- und Melodieumspielung von Tartini abdruckt, so scheint er von der Wichtigkeit des Gegenstandes keine Vorstellung zu haben, denn im ganzen Buche sucht man vergeblich nach einer Erklärung dieser Kunstübung, die zum Verständnis der italienischen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts durchaus unerläßlich ist. Auch sucht man in diesem Kapitel vergeblich ein Wort über die »Affektenlehre«, die für die Vortragsweise und auch die Ornamentik im ganzen 18. Jahrhundert von grundlegender Bedeutung und von Schriftstellern jener Zeit in ein richtiges System gebracht worden ist. Alles terra incognita für Beyschlag. Er druckt zwar einmal (S. 93) Beispiele ab aus den von Chrysander herausgegebenen Corelli'schen Sonaten, mit Corelli's authentischen Verzierungen, ohne aber aus diesem höchst lehrreichen Werk irgendwelche Belehrung zu ziehen: sein ganzer Kommentar zu dieser Frage lautet: »aus dieser Ausgabe läßt sich deutlich erkennen, daß der Komponist nur die langsamen Sätze so verschnörkelte, die allegri aber intakt ließ« (S. 93). Freilich hat noch Mozart die langsamen Sätze seiner Klavierkonzerte »so verschnörkelt« — darüber ein Wort zu verlieren, hält Beyschlag in seinem Kapitel über Mozart für ganz überflüssig.

---

1) Vgl. Spitta, Bach II, 141 ff., Goldschmidt, Ornamentik, S. 182, Schweitzer, J. S. Bach, S. 771.

1) S. Jahrbuch Peters f. 1904, S. 22 »Neue Bachfunde« von M. Seiffert.

2) »Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrh.« Sammelb. d. IMG. 1906, S. 365 ff.

Um nun das Fazit aus allen diesen Bemerkungen zu ziehen: Für den Sinn, den Geist, Stil der Verzierungspraxis im 18. Jahrhundert hat Beyschlag durchaus kein Verständnis, und darum haben alle seine Ansichten kein Gewicht. Er verrichtet nur Handlangerdienste, schreibt Theoretiker aus, notiert sich tausend Vorschläge, Triller, Schneller, Schleifer, aber vom Zusammenhang der Dinge, dem Geist dieser Zierkunst erfährt man nichts. Näheres Eingehen auf die sehr anfechtbare Behandlung der Vorschlagsfrage erspare ich mir, Ettler hat darüber in seinem Referat schon sachlich berichtet, die Lektüre von Goldschmidt's Buch zeigt Beyschlag's Mängel noch viel deutlicher.

Etwas besser werden Beyschlag's Darlegungen, je mehr er sich dem 19. Jahrhundert nähert. Über diesen letzten Teil seines Buches kann ich mich kürzer fassen. Ich erkenne gern an, daß seine Mitteilungen über die Ornamentik der Wiener Klassiker und des 19. Jahrhunderts brauchbar sind. Die Kapitel Haydn und Mozart sind zwar in seiner Darstellung noch lange nicht abgeschlossen; die im Erscheinen begriffene Haydn-Gesamtausgabe wird wohl zum ersten Male Licht verbreiten über die bisher so gut wie ganz unbekannten Werke des jungen Haydn, und dann erst wird man die geschichtliche Stellung dieses Vermittlers zwischen älterer und neuerer Weise klar bestimmen können; auch der Gebrauch, den Haydn von Verzierungen machte, wird sich erst dann genau übersehen lassen. Auch über die Mannheimer Meister, die neapolitanische Schule, die erst das geschichtliche Verständnis für Mozart vermittelt, schweigt sich das Beyschlag'sche Buch vollständig aus. Indessen diese Mängel würde ich als weniger empfindlich mit in den Kauf nehmen, wenn der Rest nur gehaltreicher wäre. Nur den kleinsten und leichtesten Teil der Aufgabe löst Beyschlag's Werk einigermaßen zufriedenstellend, die Ornamentik von etwa 1780 an, wo die eigentlichen Probleme für die Forschung schon fast ganz aufgehört haben, wo nur noch Detailfragen der Erledigung harren.

Gern sei Herrn Beyschlag auch noch zugestanden, daß er auf seine Arbeit einen ungemein großen Fleiß verwendet hat. Leider genügt zur Lösung so schwerer Aufgaben Fleiß allein nicht, es gehören dazu auch Schule und Methode, eindringende geschichtliche Kenntnisse und ein bedeutendes kritisches Vermögen: daran fehlt es Beyschlag.

Der Leser wird vielleicht fragen: Gibt es denn in Beyschlag's Buch sonst gar nichts Anerkennenswertes? Verschweigt der Kritiker nicht das Lobenswerte, wendet er sich nicht ausschließlich gegen die Schwächen des Buches? Herrn Beyschlag soll kein Unrecht geschehen durch Verschweigen etwaiger Vorzüge seines Werkes. Er selbst, gewiß ein einwandfreier Gewährsmann, hat erklärt, was in seinem Buche neu und bedeutsam ist (in einer Erwiderung auf eine absprechende Kritik, Zeitschr. d. I. M. G. April 1909, S. 215, 216). Danach legt Herr Beyschlag besonderes Gewicht auf die folgenden Errungenschaften:

1. Proteste alter Komponisten gegen willkürliche Ausschmückung.
2. Darstellung der durch die Neuklassiker hervorgerufenen Umwälzung.
3. Erste zusammenfassende Darstellung der Ornamentik.
4. Die Vorschlagsfrage.
5. Seine Verdienste um die Wiederherstellung des echten Händel-Stils.
6. Seine Verdienste um die Wiederherstellung des echten Bach-Stils.

Also sechs Punkte, die in der Tat zu Beyschlag's Gunsten stark ins Ge-

wicht fallen würden, wenn sie sich als stichhaltig erweisen. Vertragen diese Punkte eine scharfe kritische Beleuchtung? Sehen wir näher zu:

ad 1. Beyschlag nimmt das Verdienst für sich in Anspruch, daß er »als erster die Proteste der alten Komponisten gegen die willkürlichen Ausschmückungen ihrer Werke von Seiten der Sänger aufgedeckt habe«. Um Herrn Beyschlag in dieser Frage Recht zu geben, müßte man schon so unbelesen sein in der Fachliteratur wie er selbst. Er scheint alles, was er noch nicht irgendwo gelesen hat, für seine eigene Entdeckung zu halten. Was er über Josquin (S. 15), Caccini (S. 27), Gagliano (S. 58), Emilio de' Cavalieri (nicht einfach »Cavaliere« wie dieser Meister S. 100 oder Emilio del Cavaliere, wie er S. 32 ff. genannt wird) sagt, sind »olle Kamellen«, jedem jungen Studenten der Musikgeschichte bekannte Einzelheiten. Um Entdeckungen auf diesem Gebiete zu machen, hätte Herr Beyschlag schon minder am Wege Liegendes, nicht für jedermann Zugängliches anführen müssen. Ich mache ihm einige bis jetzt wirklich unbekannte Proteste gegen übermäßige Auszierung namhaft, außer den oben genannten, übrigens ohne mir auf diese »Entdeckung« sonderlich viel einzubilden. Monteverdi z. B. schreibt in der Vorrede zu »Il combattimento di Tancredi e di Clorinda«, der Sänger solle keinerlei »gorghe« oder »trilli« machen, ausgenommen in der Strophe die mit »notte« beginnt. Auch Caccini hat an einer wenig bekannten Stelle in einer späteren Monodiensammlung v. J. 1614: »Nuove musiche e nuova maniera di scriverle« (nicht zu verwechseln mit dem häufig zitierten Werk v. J. 1602) einer sparsamen Verwendung der Verzierungen (»sparsamente«) durch cromata und semicromata das Wort geredet. Paolo Quagliati schärft in der Vorrede zu seiner »sfera armoniosa« v. J. 1623 den Vortragenden ein, daß sie sich an die gedruckten Noten zu halten haben, »passagi« nicht anzubringen seien. Im übrigen vergleiche man hierzu die Ausführungen auf S. 626 oben.

ad 2. Mit der »durch die Neuklassiker hervorgerufenen Umwälzung« meint Herr Beyschlag laut eigener Angabe die Mitteilung auf S. 176, 177 seines Buches, daß nach J. S. Bach in der Ornamentik die Antizipation sich immer mehr festsetzte, während früher »das Subtraktionsprinzip vorgewaltet hatte«; d. h. man spielte  =  während die Ausführung früher gemeinhin lautete:  Dies sind nun allerdings die elementarsten Dinge der Ornamentik, die jeder bessere Klavierlehrer seinen Schülern beibringt. »Dinge die nicht nur neu, sondern von hervorragender Bedeutung sind« (Ztschr. d. I. M. G. S. 215) nennt Herr Beyschlag seine Darstellung dieser Umwälzung! Es hält schwer bei solchem Prahlen ernst zu bleiben!

ad 3. Wie könnten wir uns freuen, wenn Herrn Beyschlag's recht hohe Selbsteinschätzung seines Werkes zutreffend wäre! Er schreibt: »Zum ersten Male erhält der Wißbegierige aus **meinem** (breitgedruckt!) Werk einen Begriff von der Entwicklung der Ornamentik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart«. Mit den »ältesten Zeiten« steht es wohl etwas wacklig, wie die vorstehende Abhandlung gezeigt hat, und im übrigen darf man wohl sagen: aber was für einen Begriff erhält der Wißbegierige! Wie ein Witz mutet Herrn Beyschlag's Satz an: »Dabei ist Sorge getragen, durch gelegentliche Rückblicke und Spezialabhandlungen sowie durch das Schlußkapitel

die Übersicht zu erleichtern«. »Sehr schlechte Sorge« soll es wohl heißen. Register fehlt, die »Rückblicke« und »Spezialabhandlungen« sind von der größten Dürftigkeit, das Schlußkapitel ist eine Zusammenstellung platter Selbstverständlichkeiten (S. 282—285), kann wohl auf seinen $3^1/_2$ Seiten auch nicht viel mehr bieten. Was darin steht, weiß jeder Musiker auswendig.

ad 4. Zur Frage der Vorschläge stellt Herr Beyschlag seine eigene Größe mit den folgenden Worten ins Licht: »Keiner meiner Vorgänger hat diesem Problem soviel Aufmerksamkeit zugewandt wie ich«. Aber lange noch nicht genug Aufmerksamkeit! rufe ich Herrn Beyschlag zu. Auch die »wichtige Spezialabhandlung auf S. 168—169 über den Vorschlag« ist in ihrer Wichtigkeit oben schon beleuchtet worden, samt den Lücken, die Herrn Beyschlag's aufmerksame Behandlung der Vorschläge sonst noch aufzuweisen hat.

ad 5. Seine Verdienste um die Wiederherstellung des echten Händel-Stils schlägt Herr Beyschlag nicht zu gering an. Er schreibt darüber: »Und doch würde ich meine Abhandlung über Händel für eine höchst wertvolle halten, hätte sie weiter nichts als den Nachweis erbracht, daß Chrysander-Seiffert's vielgepriesener »Klavierauszug für praktischen Gebrauch« vom »Messias« eine grobe Entstellung des Originals bedeutet«. Über den Euphemismus »Abhandlung« (sie besteht aus etwa 3 Seiten Text) sei hinweggegangen. Worin der »Nachweis« besteht, habe ich nicht ergründen können. Mit emphatischen Erklärungen: »Wir behaupten, daß Händel in seiner Oratorienperiode nennenswerte willkürliche Auszierungen höchstens in Zwangslagen geduldet habe« und: »Uns gilt die Fassung als maßgebend, in welcher der Meister seine Werke ..... der Nachwelt hinterlassen hat« ist doch nichts bewiesen, selbst wenn hinter diesen »Behauptungen« eine andere Autorität stünde, als die des Herrn Beyschlag, der sich auf keinerlei frühere Leistungen berufen kann. Man vergleiche auch über diesen Punkt die obigen Ausführungen (s. S. 624).

ad 6. Betreffend Bach meint Herr Beyschlag: »Hinsichtlich Bach's wird meine Stellung dadurch noch mehr gefestigt, daß die größten Bachkenner, W. Rust und Ph. Spitta in den Vorschlagsfragen auf meiner Seite stehen«. Wer's glauben will, der glaube es. Wo die Belege dafür sich bei Spitta finden, verrät Herr Beyschlag mit keinem Wort. Ich habe sie auch trotz eifrigen Suchens bei Spitta nicht finden können. Im Gegenteil, oben ist nachgewiesen worden, daß in den Vorschlagsfragen betreffend das Rezitativ Spitta durchaus anderer Ansicht ist als Beyschlag. Woher Herr Beyschlag die Berechtigung nimmt, Spitta als einen Gewährsmann in diesen Dingen für sich anzusehen ist, unerfindlich.

Was bleibt da also übrig an Vorzügen? — — —

Diesem in seinem größten Teil dilettantischen, von Fehlern, Ungenauigkeiten, Unzulänglichkeiten strotzenden Buch hat Herr Prof. Ernst Rudorff, zweifellos im Namen der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, eine empfehlende Vorrede vorangeschickt, die gar kühne Sprache führt. Obschon Herr Prof. Rudorff sich niemals als eine Autorität in musikwissenschaftlichen Dingen erwiesen hat, maßt er sich doch über Beyschlag's Werk ein Urteil an, das zweifellos ehrlich gemeint ist, in der Vorrede eines neuen Werkes jedoch

der fachkundigen Kritik zum mindesten stark vorgreift. Es ist doch sonst in der vornehmen Literatur nicht üblich, daß ein Verfasser sich selbst in der Vorrede mit hohen Worten preist oder es zuläßt, von andern dort überschwänglich gepriesen zu werden. Herr Prof. Rudorff schreibt über das Buch: »Mit der vollkommensten Beherrschung des gesamten Materials, mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit des Historikers verbindet der Verfasser angeborenen künstlerischen Sinn. Er steht überall mit festen Füßen auf dem Boden der geschichtlichen Überlieferung und bewahrt doch zugleich einen offenen Blick für die heillosen Geschmacklosigkeiten, die ein Halbwissen ...... veranlassen kann. So ehrt die Akademie nur sich selbst, indem sie ein so vorzügliches Werk der Öffentlichkeit übergibt .....«.

Wie es mit der »vollkommensten Beherrschung«, der »peinlichsten Gewissenhaftigkeit, dem festen Boden der geschichtlichen Überlieferung« in dem Beyschlag'schen Buche steht, haben die oben stehenden Ausführungen wohl zur Genüge erwiesen. Aber die Vorrede des Herrn Prof. Rudorff bringt noch stärkere Überraschungen. Obschon kein Fachmann in musikwissenschaftlichen Dingen, empfiehlt er dennoch der Akademie eine »geeignete Persönlichkeit« für die Bearbeitung des schwierigen Gegenstandes. Er erzählt auch, warum er gerade auf Herrn Beyschlag verfiel: »Herr Adolf Beyschlag war mir durch eine kleinere, von Einsicht und Erfahrung zeugende Arbeit auf diesem Gebiet, sowie durch persönlichen Austausch über den Gegenstand näher bekannt geworden«. Diese »kleinere«, übrigens in den weitesten Kreisen unbekannte Arbeit und die Empfehlung des Herrn Prof. Rudorff genügten der Königlichen Akademie, Herrn Beyschlag, der sich bisher durch andere musikwissenschaftliche Arbeiten in keiner Weise hervorgetan hat, mit der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe zu betrauen. Man faßt sich an den Kopf. — Sitzt denn in der Königlichen Akademie kein Mann, der das Naive und Unwürdige einer solchen Entschließung versteht, der genug Achtung vor der Wissenschaft hat, um in einer solchen Angelegenheit das sorgsamste Vorgehen zu veranlassen? Warum wurden die anerkannten Fachleute nicht befragt? Warum erbat man z. B. nicht den Rat der Professoren und Dozenten für Musikgeschichte an der Berliner Universität? Wie kommt die Akademie dazu, in tönenden Worten die Verantwortung für eine Sache zu übernehmen, von der sie offenbar recht wenig versteht? Wird auf diese Weise das »Halbwissen« bekämpft, von dem oben so schön die Rede war, »ehrt die Akademie sich selbst«, indem sie ein so wenig vorzügliches Werk der Öffentlichkeit übergibt?

Hätte man sich beschieden eine kleine Broschüre herauszugeben mit Anmerkungen zur Ornamentik bei den Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven, so hätte Herr Beyschlag eine nützliche kleine Schrift verfassen können, deren Gegenstand er beherrscht. Seine Arbeit wäre allen Musikern zu nutze gekommen, er hätte sich ein wirkliches Verdienst erworben. Eine solche kleinere Behandlung des Themas hätte auch vor der Hand vollkommen für die Königliche Akademie genügt. Laut Titelangabe ist Beyschlag's Werk gedacht als »Supplementband« zu dem von der Königlichen Akademie herausgegebenen »Urtext klassischer Musikwerke«. Da dieser »Urtext« — den ich übrigens als eine ausgezeichnete Arbeit nach Gebühr schätze — fast nur die Klavierwerke der klassischen Meister

Joh. Seb. Bach, Phil. Em. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin umfaßt, so hätte man sich wohl auf eine Betrachtung der Ornamentik dieser Meister vorläufig beschränken können. Die Schwierigkeit einer Behandlung des ganzen, sehr weitläufigen Gegenstandes ist von der Akademie durchaus unterschätzt worden. Jedenfalls ist das Werk, zu dem die Akademie Herrn Beyschlag »veranlaßt« hat, in seinem größeren Teil wissenschaftlich und praktisch wertlos und darum durchaus abzulehnen.

Eine noch unbekannte Komposition J. S. Bach's.

Von

H. Wäschke.

(Zerbst.)

Im zweiten Hefte dieses Jahrgangs hat Bernh. Engelke eine Biographie des Musikers Johann Friedr. Fasch veröffentlicht und diese zum Teil auf die Angaben gestützt, die ich aus bisher unbenutzten Quellen über Fasch's Tätigkeit in Zerbst gewonnen und im Zerbster Jahrbuch II, S. 47—63 mitgeteilt hatte.

Unter den dort gemachten Angaben habe ich auch die verzeichnet, daß J. S. Bach dem Fürsten von Anhalt-Zerbst eine Komposition zu dessen Geburtstage gewidmet habe; aber eben diese Angabe hält Bernh. Engelke in dem erwähnten Aufsatz (S. 278) für einen Irrtum meinerseits; er schreibt darüber:

»Ferner ist die Geburtstagskomposition für den Zerbster Fürsten sehr rätselhaft: Spitta erwähnt sie nicht, und wie ich glaube, beruht ihre Erwähnung bei Wäschke auf einem Irrtum. Bach überreichte 1726 dem Prinzen Emanuel Ludwig von Cöthen eine Abschrift seines Op. I mit folgender Widmung (Spitta II, 703):

»Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn / Herrn Emanuel Ludwig, Erb-Printzen zu Anhalt, Hertzogen zu Sachssen / Engern und Westphalen, Grafen zu Ascanien / Herrn zu Bernburg und Zerbst usw. . . .

Das fragliche Werk ist die *B*dur Partita für Klavier (! !).«

Nun gebe ich von vornherein bereitwillig zu, daß man sich gelegentlich auch irren kann, ich gebe ferner bereitwillig zu, daß ich mich gerade in dem betreffenden Aufsatz vielfach irren konnte, weil ja oft Erweiterung der Quellenangaben durch Deutung ihrer Beziehungen nötig war; daß ich mich aber darin geirrt haben sollte, daß J. S. Bach dem Fürsten von Anhalt-Zerbst eine Komposition zum Geburtstag gewidmet habe, das kann ich nicht zugeben, denn die Quelle, auf welche ich meine Behauptung stütze, die

Hochfürstl. Anhalt-Zerbster Kammer-Rechnung v. J. 1722/23 sagt auf S. 148 ausdrücklich:

»10 Thlr. — — dem H. Capellmeister Back zu Cöthen vor eine Composition an Unsers gnäd. Landes-Fürsten Hohen geburhts Tag.«

Es steht also fest, daß J. S. Bach dem Zerbster Fürsten zu dessen Geburtstag eine Komposition gewidmet hat, und da des Fürsten Johann August, der hier allein in Betracht kommt, Geburtstag auf den 29. Juli fiel, die betr. Kammerrechnung aber vom 1. Juli 1722 bis 30. Juni 1723 sich erstreckt, so muß man annehmen, daß die Widmung zum 29. Juli 1722 erfolgt war.

Damit ist denn auch die Vermutung Engelke's und der Versuch ihrer Begründung erledigt. Denn daß 1722 eine Beziehung auf das Ereignis von 1726 möglich sein könnte, fällt dahin, und im übrigen durfte er wohl nicht annehmen, daß man im anhaltischen Archiv einen anhaltischen Fürsten der Zerbster Linie mit einem andern der Cöthner Linie verwechselt, bloß weil beide in dem bekannten großen Titel die gemeinsame Bezeichnung »Herren zu Bernburg und Zerbst« führen.

Nachdem also Engelke's Zweifel an der Berechtigung meiner Behauptung widerlegt ist, dürfte nunmehr einzig die Frage sein: »Welches war wohl die Komposition, die J. S. Bach am 29. Juli 1722 dem Zerbster Fürsten Johann August zum Geburtstag schenkte?«

Zu Nikolaus Erich.

Von

Wilibald Nagel.

(Darmstadt.)

In Convol. 171, Abtlg. II der Akten des Geh. Haus-Archives Darmstadt stieß ich auf drei sonderbare Blättchen, die als Kuriosum hier mitgeteilt seien. Es handelt sich um einen Bettelversuch des in der Überschrift genannten, nur wenig bekannten Komponisten wahrscheinlich bei dem Sohne Georg's II. und Bruder Ludwig's VI. von Hessen, dem Landgrafen Georg III. zu Vöhl in Itter (Oberhessen). Der Landgraf ist schwerlich in der Lage gewesen, eine größere Hofhaltung zu führen; er lebte etwa wie ein mittlerer Gutsbesitzer unserer Zeit. Um einen Musikdienst wird es sich bei Erich's Gesuch um Anstellung demnach wohl nicht gehandelt haben: der »Verbannte« wird vielleicht eher auf die Posten eines Fechtmeisters und Vorschneiders spekuliert haben und die übrigen Fähigkeiten nur wie eine Art von

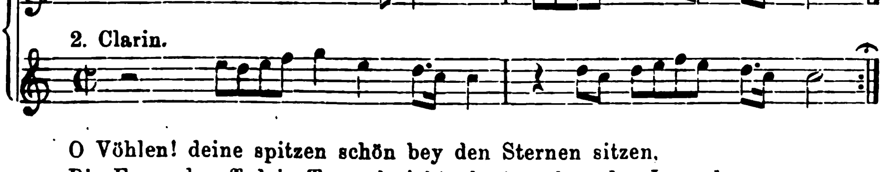
Brillantfeuerwerk haben wirken lassen wollen, ein altes, selten seine Wirkung verfehlendes Kunststück.

Eitner (Quellenlexikon) läßt den bei ihm nicht adligen Erich aus Audisleben bei Erfurt stammen und um 1622 Kantor in Jena sein. Beruhen die Angaben der unten mitgeteilten Zettel auf Wahrheit, so war Erich später Fürstl. Holsteinischer Kapellmeister. Er mag den Titel gehabt haben; ob ein nennenswertes Amt damit verbunden war, erscheint mir zum mindesten fraglich. Hat Erich zu dem Vöhlner Landgrafen schon früher irgend eine Beziehung gehabt, so ist anzunehmen, daß diese erfolgte, als Georg III. sich seine erste Frau, Dorothea Auguste (geb. 1636, gest. 5. März 1661), Tochter des Herzogs Joh. Christian von Holstein-Sonderburg, aus Franzhagen holte. Franzhagen liegt im Lauenburgischen und wird schwerlich je mehr als ein bescheidener fürstlicher Gutssitz gewesen sein. Erich mag dort als eine Art von Faktotum tätig gewesen sein, gedichtet, gesungen, gespielt, komponiert und bei Tafel vorgeschnitten haben, bis er (vielleicht durch des Herzogs Tod) seine Stelle verlor und sich, wie so mancher andere in der furchtbaren Zeit während und nach dem 30jährigen Kriege, als alternder Mann, der kein Brot finden konnte, auf der Landstraße fand. 1663 — die Jahreszahl ergeben die drei mitgeteilten Chronogramme der Handschrift — befand er sich in Vöhl oder auch in Darmstadt, wo möglicherweise der Vöhler Landgraf gerade anwesend war. Vielleicht läßt sich in Jenaer oder in Holsteinischen Archiven noch etwas über den Mann finden. Daß es mit seiner Kunst weit her gewesen sei, möchte ich nach der nicht sonderlichen Probe seines Könnens — von den bei Eitner aufgeführten Arbeiten kenne ich nichts — bezweifeln. Aber vielleicht verdient es Erich doch, daß man ihm einmal nachgehe: ein merkwürdiges Schicksal scheint der Mann, der allerlei gelernt hatte (er schreibt eine vortreffliche Handschrift, lateinisch und griechisch waren ihm geläufig und in der Musik verstand er zum mindesten das handwerksmäßige), gehabt zu haben. Vielleicht war er eine der vielen tragischen Erscheinungen der Kunstgeschichte, die schlimme Zeiten zu Grunde gerichtet haben.

Darmstadt, Geh. H.-Archiv. Abt. II. Conv. 171.

1. Blatt. Rückseite. Vöhlner-Poëtisch-Honorarium und Musicalisches Symbolum ad Philomusos. Augustinus. Ut sol inter Planetas —, ita Musica in medio inter Artes liberales radiat. Anno. SaLVator MVnDI pIos CoronabIt.

Vorderseite. Symbolum hujus Arcis per Canonem 2. voc. seû Bicinium, ubi comes Ducem sequitur post semitactum e suspirium è Cornetto seû Tromboun.



O Vöhlen! deine spitzen schön bey den Sternen sitzen,
Die Fama drauff dein Tugend sieht gläntzen bey der Jugend,
Die Tugend und die Erbarkeit, die sind dz allerbeste Kleid.
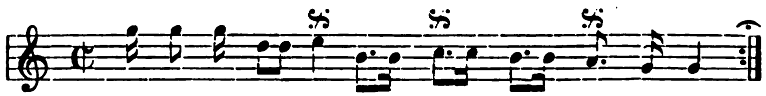
Wenn ich soll recht bekennen, und alle Künste nennen,
So thustu mir gefallen, ô Musica! für allen.
Mit Orgelspiel und Singen, kan ich mein Zeit hinbringen,
Zue Gottes Ehr, und mir Zur Freud, Spiel ich weg manche traurigkeit.

Hansz Niclaus von Erich. Jehnensis. Fürstl. Holstein. Capellmeister, musicalischer componist, Kays. gekrönter Poët, figural Cantor und Organist, approbierter Trinciant und fechtmeister. Exul begehret wieder condition, und pp (propter) Deum eine discretion. mmeâ. (= manu mea).

---

2. Blatt. Rückseite. Vöhlener — Poetisch — Honorarium und Musicalisches Symbolum ad Philomusos. Augustinus. etc. mit dem anderen Chronogramme: CharItate deI LangVeo, atqVe eâ MorIar

Vorderseite: Symbolum hujus Arcis per Canonem Tetraphonicum seü Fugam 4 voc. ubi comites Ducem sequuntur in ὑπὸ διὰ πέντε, ἐπὶ διὰ πασῶν καὶ ὑπὲρ διὰ τεσσάρων.



Text w. o. Dann: Wer lernen will auff Instrument, Schneid ab die nägl' und wasch die Händ.
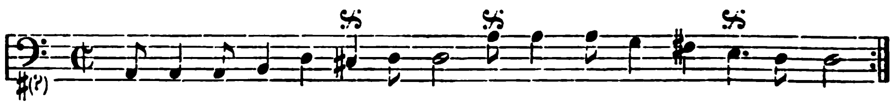
Anno. MVsICVs a Poëta Iste DoLet fuIget.

Unterschr. w. o.
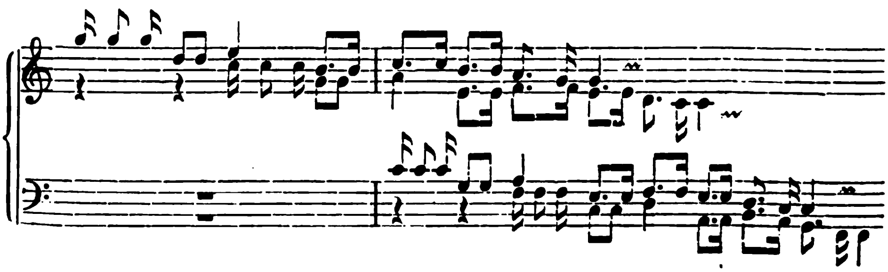
---

3. Blatt. Rückseite w. o., dann das Chronogramm: Pes In MVnDo, spes Vero In CoeLIs.

Vorderseite w. o. ... sequuntur in unisono post Transpositionem Bassus Dorij et Cantus Hypomixolydij.



Die Lösung des Kanons ist mir nicht geglückt. Das mittlere Blatt lese ich:



Inhaltsverzeichnis

des

zehnten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Max Schneider.**

Vorbemerkung.

1. **Erklärung der Schriftzeichen:**
   a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . fetter Druck (**Violine, Palestrina**)
   b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen Bücherschau . . . . gewöhnliche Schrift.
   c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . . Sperrdruck (A m b r o s).
   d) Orts- und Länder-Namen: . . . . Kapital-Schrift (PARIS).
   e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden (*Cursiv*) für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift. Eingeklammerte Zahlen und solche mit nebenstehenden kleinen Buchstaben gelten nur für das "International Musical Supplement".
   f) † bedeutet: gestorben.
2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.
3. Die „Zeitschriftenschau" blieb unberücksichtigt.

[1]) Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen Universitätsvorlesungen.

Angezeigte Werke der „Kritischen Bücherschau" der Zeitschrift.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

Angezeigte Musikalien.

(Die mit * bezeichneten sind besprochen.)

Referenten der „Kritischen Bücherschau" der Zeitschrift.

Referenten der „Besprechung von Musikalien" der Zeitschrift.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.